السلسلة الثقافية

صبحي الشاروني

الفنّ التأثري



الفن التأثري

الفنّ التأثيري

صبحي الشاروني



المركز العربي
للثقافة والعلوم

طباعة . نشر . توزيع

ص. ب: ٥٧٣٩ - ١٣ بيروت - لبنان

الفن التأثري

L, Impressionnisme

في عام ١٩٧٤ احتفلت فرنسا بالعيد المئوي للمدرسة « التأثرية » في الفن.. فأقامت في القصر الكبير (جران باليه) في باريس معرضاً شاملاً لأعمال الفنانين الذين شاركوا في تأسيس « التأثرية » والذين اتبعوا أسلوبها في رسمهم، واستمر هذا المعرض لمدة أربعة أشهر متتالية.

وفي مارس ١٩٧٥ أقامت الهيئة العامة للفنون والآداب بمصر، بالاشتراك مع السفارة الفرنسية بالقاهرة « معرض الذكرى المئوية للتأثرية « بالمقر الحالي لمتحف « محمد محمود خليل وزوجته » بالزمالك، حيث عرضت لوحات الفنانين التأثريين الفرنسيين التي تضمها المتاحف

المصرية، بالإضافة الى صور فوتوغرافية لأهم الأعمال التي عرضت في المعرض السابق بباريس، مع عروض للشرائح الملونة (Slides)، والأفلام التسجيلية عن رواد التأثرية، احتفالاً بهذه المناسبة.

ويرجع تاريخ تأسيس المدرسة التأثرية الى قيام مجموعة من الفنانين الفرنسيين يوم **١٥** من أبريل عام **١٨٧٤** بإقامة معرض خاص لأعمالهم التي رفضتها اللجان الحكومية الرسمية، ومنعت عرضها في « صالون » باريس الذي يقام سنوياً. فاختار هؤلاء المرفوضون ستوديو المصور الفوتوغرافي « نادار » لإقامة معرضهم في مواجهة معرض « الصالون » الرسمي. وقد شارك في هذا الحدث **٣٠** فناناً من بينهم من يوصفون اليوم بأنهم « رواد » أو « من أساتذة الفن »، وتصل أثمان لوحاتهم ـ عند عرض إحداها في أي مزاد ـ الى أرقام خيالية. أمثال « ديجا » و « سيزان » و « مونيه » و « بيسارو » « رينوار » و « سيسلي » و « بيرت موريزوت »، وهؤلاء ممن تتسابق المتاحف العالمية اليوم الى اقتناء لوحاتهم، كما ينشط المزيفون في تقليدها.

ولكن هؤلاء « المرفوضين » لم يطلقوا على أنفسهم في البداية أي أسم عندما أقاموا معرضهم الأول، وقد زاره عدد كبير من الجمهور والفنانين والنقاد مقابل رسم الدخول ومقداره « فرنك واحد ». فبعضهم لم تعجبه اللوحات، وبعض ثان سخر منها، ولكن غالبية الجمهور شاهد الصور واستمتع بها. أما نقاد الفن فقد هاجموا الأعمال الفنية التي ضمها المعرض وسفهوها، وكان نصيب الفنان « سيزان » من هذا الهجوم كبيراً. إلا أن لوحة الفنان « مونيه » التي كان عنوانها « تأثر - شروق الشمس » هي التي أعطت الجماعة اسمها، لأنها جعلت الصحفي « ليروى »، ناقد مجلة « شاريفاريه » الهزلية، يستخدم المقطع الأول من هذا العنوان ومشتقاته في التهكم على اللوحة - تأثر، يؤثر، فهو مؤثر، تأثيراً. وفي نهاية مقاله الهجومي أطلق على المعرض اسم « معرض التأثريين ». بعد ذلك اعتبرها هذا هو اسم المعرض وأطلقوا على أنفسهم اسم « جماعة التأثريين ». وصار عام **١٨٧٤** هو تاريخ ميلادها.

هل نشأت التأثرية في فرنسا؟

لم تعترف فرنسا بفنانيها « التأثريين » إلا بعد أكثر من ربع قرن من قيام جماعتهم، وبعد أكثر من عشر سنوات على تفرقها.. وبرغم هذا الموقف القديم، فإنها تقدم أعمالهم اليوم في مبنى خاص هو متحف « جي دي بوم » الذي يتبع إدارياً متحف « اللوفر » بباريس. وهي التي تحتفل في مهرجان كبير بالذكرى المئوية لمعرضهم الأول.

وقد نشر « فرانسيس جوردان » تحت عنوان « عشرون عاماً من الفن العظيم، أو دروس في الحماقة » مجموعة من اللوحات التي حصلت على الجوائز الرسمية في فرنسا خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ثم ألحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا في الفترة نفسها، ولم يحصلوا على أي جوائز، ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية، وتضم القائمة أسماء: « ديجا » و « سيسلي » و « بيسارو » و « ماتيس » و « جورج روو » و « دوفي » و « سيزان » و « مونيه » و « رينوار » و « روسو » و « جوجان » و « تولوزلوتريك »

و « بونار ». هؤلاء هم الذين عاش فنهم بعد عصرهم، في حين أن مجموعة لوحات الرسامين « الأكاديميين ». أصحاب الحظوة والرعاية والجوائز ـ لاتعدو أن تكون أكداساً من الادعاء المتغطرس والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخم. فبينها لوحات تاريخية مقبضة والى جانبها بعض مناظر بهيجة ولكن من طراز متخلف، إذ تمثل جنوداً يرفعون أيديهم بالتحية ببسالة، ونساء عاريات يبدو لحمهن ناعماً أملس كالبلوطة، ووجوهاً لشخصيات مؤدبة تصور ساسة يسيل الاعتزاز بمناصبهم من جميع مسام جلدهم، ورجالاً وقورين ملتحين تلاطفهم عرائس الشعر والأدب من فتيات ملهى « المولان روج »، وحوريات خجولات، وقديسين مصلوبين تزينوا للاستشهاد في أحد صالونات التجميل!!

كما يذكر تاريخ الفن أن هناك صيحة تشبه صيحات الحرب أطلقت عام ١٨٩٣ ـ أي بعد ١٩ عاماً من قيام التأثريين ـ تقول:

« لابد من تدهور خلقي عظيم حتى تقبل الدولة هذا النحو من الوسخ..!! ».

وكـان صاحب هـذه الصيحة عضـواً من أعضاء أكاديمية الفنون الجميلة ويدعى « جيروم »، وكان هدفه هو إحراج الحكومة الفرنسية ومنعها من قبول تركة هائلة أوصى بها رجل ثري يسمى « كابيوت » وكانت التركة تتكون من ٦٥ لوحة من إنتاج الحركة التأثرية، وكان الرجل الغني قد حرص على شراء أعمالها قبل وفاته. .

وقد ترددت الحكومة الفرنسية طـويلاً، قبـل أن تصدر قرارها في أمر هذه الهدية، وأخيراً استقر قرارها على قبول ٤٠ لـوحة فقط من الخمس والستين التي تتكون منها التركة، وكان من بين اللوحات المرفوضة أعمالٌ للفنانين « سيزان » و « مـونيه » و « مـانيه » و « بيســارو » و « رينـوار » و « سيســلي ». . . وهــذه اللوحات الخمس والعشرون التي رفضت تقدر قيمتها اليوم بملايين الجنيهات.

ويقول مؤرخ الفن « ج. ريولـد » الأمريكي في كتـابه عن تـاريـخ « الفن التـأثـري »: إن الفنـانـين الفرنسيين العباقرة في فرنسا قد تعرضوا خلال الفترة التالية لعام ١٨٧٠ لهجوم عنيف شرس من الصحافة الفرنسية الفاسدة والخائفة. . وقد انتقلت عدوى هذه

الحملة الى أمريكا، فوصفت إحدى الصحف التي تصدر في الولايات المتحدة، لوحات المناظر الطبيعية التي رسمها التأثريون بأنها: « شيوعية متجسدة تحت الراية الحمراء »..!.

وقد نتج عن هذا الاضطهاد أن اتجه معظم التأثريين الى الهجرة بعيداً عن باريس والى خارج فرنسا في وقت من الأوقات.. الفنان « مونيه » سافر الى إسبانيا.. و « بيسارو » الى إنجلترا، و « رينوار » الى الجزائر، و « سيسلي » و « مونيه » الى هولندا وإيطاليا وإنجلترا ثم إسكندنافيا، و « ديجا » الى نيو أورليانز ، و « جوجان » الى تاهيتي، حتى « سيزان » اعتكفت فترات طويلة في ضاحية « بروفانس »... وهكذا..

ومع هذا فقد استطاع الفن الفرنسي أن يحتل معظم صفحات تاريخ الفن الحديث من بداية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين. وقد تمكنت الدعاية الواسعة، متضامنة مع حماس ونشاط الفنانين الفرنسيين من « مدرسة باريس الفنية »، من أن يفرضوا أفكارهم حول الفن، وأساليبهم في الرسم، كقادة ورواد، على حين لم يتمكن فنانو الدول الأوربية

الأخرى ـ إلا في حالات قليلة ـ من أن يبتدعوا جديداً وأن يضيفوا فصولاً محدودة الى تاريخ الفن الحديث.

الفن الذي ثار عليه التأثريون:

عندما انطلقت الثورة الفرنسية كان رسام البلاط الملكي يدعى «لويس دافيد»، وكان مولعاً بالآثار الفنية القديمة التي تركها الاغريق والرومان والتي تعرف باسم «الفن الكلاسيكي»... هذا الفنان شارك في الثورة الفرنسية، وكان صديقاً «لروبسبير» خطيب الثورة، وقد انتخب في الجمعية الوطنية وأشرف على أكاديمية الفنون، ففرض أسلوبه على تلاميذه باعتباره الأسلوب المعبر عن روح الثورة الفرنسية، وأطلق على هذا الأسلوب اسم «الكلاسيكية الجديدة». وقد فرض هذا النوع من الفن ـ باعتباره الفن الرسمي ـ على النشاط التشكيلي في فرنسا حتى نهاية القرن التاسع عشر، وكان أتباعه هم الذين يتولون المناصب ويحاربون كل تجديد، من خلال مجموعة من القواعد الصارمة والمقاييس والمواصفات التي وضعوها ولاتقبل المناقشة أو التطوير.. ويمكن تلخيصها فيما يلي:



لوحة رقم (١)

لـوحة من رسم الفنـان « جـاك لـويس دافيـد » عـام ١٨٠٠ موضوعها: « نابليون في معركة سان برنار الكبرى » وهي نموذج لفن « الكلاسيكية الجديدة » .

١ ـ نبل الموضوع.. الذي يتناول عادة موقفاً أسطورياً أو يصور الآلهة الإغريقيين أو الأبطال القدامى، أو الملوك، أو المواقف الدينية، وفي غير هذه الحالات يكون الموضوع خيالياً أو غريباً من بلاد الشرق البعيد ـ مثلاً. ولكن الواقع الفرنسي وحياة الناس العاديين البسطاء تمثل خروجاً صارخاً على نبل الموضوع الكلاسيكي وهيبته.

٢ ـ انتقاء الجانب العاطفي.. فالكلاسيكية الجديدة كالكلاسيكية القديمة يجب ألا تظهر العواطف والانفعالات العنيفة، ولايجوز أن تظهر الوجوه وعليها تعبيرات الخوف أو الفرح أو الجزع أو النشوة، وإنما لابد أن تكون رصينة وقوراً هادئة مهما يكن تعبير الأجسام عنيفاً كما في مشاهد الحرب... ويمنع تصوير مشاهد العنف أو القتل أو الحب خلال الفعل، بل عندما يهم البطل بطعن عدوه أو بعد أن يفرغ من ذلك بشرط ألا تظهر ذراعٌ مبتورة أو رأس مفصول عن الجسد وما الى ذلك...

٣ ـ مثالية الهدف.. بحيث تعبر الأعمال الفنية عن

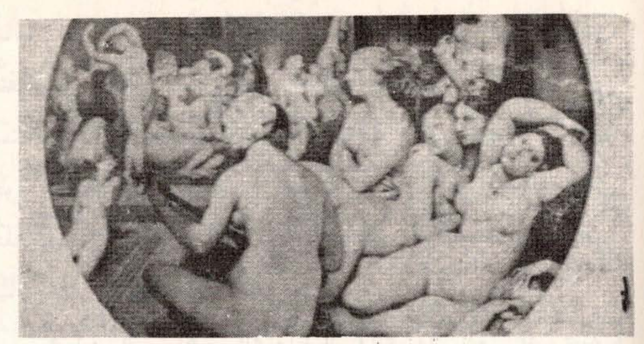
الجلال أو الجمال أو العظمة، وفي سبيل ذلك يتم تحوير الطبيعة وتحسينها حتى تبدو مثالية، وقد اتخذوا من مقاييس جسم الانسان الرياضي المتمثل في التماثيل الاغريقية والرومانية مثلاً أعلى للجمال والقوة. .

٤ ـ من ناحية طريقة الرسم لابد من الالتزام بقواعد علم المنظور الهندسي. . التي تجعل الأشياء والأشخاص مرتبة في الصورة بعضها وراء بعض بمنطق سليم، فيظهر الكبير في المقدمة والصغير في الخلفية وتتجمع الخطوط المحددة للمباني في نقطة زوال عند الأفق. . . وهكذا. . .

٥ ـ الالتزام بالتظليل الذي يعطي الأجسام استدارتها وكتلتها، وذلك من خلال مصدر ضوئي محدد يدخل الى عناصر الصورة من أحد الجانبين عادة، بزاوية قدرها ٤٥ درجة، فيضيىء نصف الأشكال ويلقي ظلاً معتماً على نصفها الآخر. . . ويتم التضليل بالدرجات الداكنة من نفس اللون، فثنيات الرداء الأحمر تظهر من خلال ظلال يمتزج فيها الأسود « أي القار أو السيبيا) بالأحمر وهكذا. . .

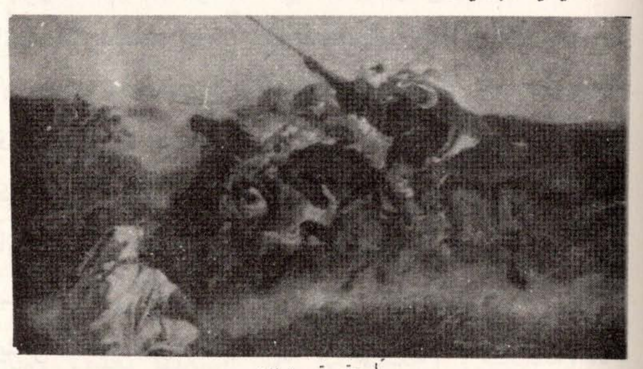
٦ ـ الاهتمام بالخطوط كأساس لفن التصوير الزيتي . . فلابد من أن يكون الفنان بارعاً في الرسم بالخطوط باعتباره أساس الفن، أما الالوان فهي أمر ثانوي في الدرجة الثانية من الأهمية، على حين الخطوط المحددة للأشخاص والأشكال يجب أن تكون رصينة واضحة واثقة، فهي التي يقوم عليها الفن وأي خلل فيها يدل على أن الفنان لم يتخط مرحلة التعليم بعد.

٧ ـ الالتزام بالمنظر المغلق . . . وهو يبدو بوضوح في التصوير الكلاسيكي للمناظر الطبيعية، حيث يتحتم احترام خطوط الرسم المحدد للأشكال والعناصر في العمل الفني، على أن تظهر هذه العناصر برمتها كاملة داخل إطار الصورة، ولايختفي جزء من شجرة أو سحابة في السماء أو أي عنصر مهما يكن ثانوياً، إلا طبقاً لمتطلبات التكوين الخطي الذي يكون مجتمعاً كله داخل الاطار. حتى إذا افترضنا أننا نزعنا إطار اللوحة لتظهر من خلفه ومن بعده العناصر المجاورة لمحتويات الصورة، فإن أوضاع الأشكال الداخلة في تكوين اللوحة هي التي توحي للمشاهد بالأماكن التي يجب أن يوضع عندها الإطار ليكون المشهد متكاملاً



لوحة رقم (٢)

لوحة « الحمام التركي » رسمها الفنان جان دومينيك انجر » عام ١٨٦٣ وهي نموذج لفكرة سيادة الخطوط في الرسم عند زعيم الكلاسيكية الجديدة



لوحة رقم (٣)

لوحة « فانتازيا عربية » رسمها الفنان « يوجين ديلاكروا » عام ١٨٣٣ . . وهي نموذج للفن « الرومانتيكي »

جمالياً. . . . . . وتستمر القيود والتقاليد التي تتناول أدق التفاصيل حتى تصل الى تحديد مجموعة الألوان التي تستخدم في التصوير وطريقة وضعها على اللوحة، وأيها يجوز استخدامه في مقدمة اللوحة وأيها الذي يستخدم في خلفيتها، ثم طرق توزيع العناصر الرئيسية والعناصر الثانوية. . . وما الى ذلك. . .

هذه هي أهم القواعد والقيود التي تفرضها « الكلاسيكية الجديدة » على أتباعها وتلزمهم تطبيقها، وكان للفن عرش شيده « دافيد » وقد اعتلاه من بعده « جرو » ثم « آنجر » الذي كان يؤمن بالخط إيماناً راسخاً ويعتبره قادراً وحده على إعطاء الاحساس بالاستدارة والحجم دون إفراط في التضليل أو التلوين، وقد رسم لوحات عدة تثبت وجهة نظره، ولكن دكتاتورية « أكاديمية الفنون الجملية » وتعنت أعضائها، كانا كفيلين بدفع الفنانين المعارضين الى إثارة أكبر ضجيج ممكن ضدها لكي يسترعوا الأنظار الى فنهم ويثبتوا للجماهير ـ المتابعة بحماس وشغف لما يدور في المجال الفني ـ أن مذاهبهم الفنية الجديدة أقدر على التعبير عن روح العصر من فن « دافيد » و « آنجر ».

بدأت الثورة على « الكلاسيكية الجديدة » . في شكل « الرومانتيكية » التي استبدلت « بنبل الموضوع الكلاسيكي » الاتجاه الى أحداث الواقع النابضة بالحياة، وبدلا من الآلهة والأبطال القدامى صورت الأبطال المعاصرين. . وبدلاً من انتقاءِ الجانب العاطفي اهتمت بالتعبير عن العواطف المتأججة، وأصبحت الحركات أشد عنفاً والأبطال أعظم بطولة والأشرار أشد فتكاً والنساء أروع فتنة وجمالاً . . إنها المدرسة التي تبالغ في إظهار العواطف والمواقف.

وفيما يتعلق بالشكل فقد استبدلت بصرامة الخطوط ورصانة الألوان الزاهية الواقعية. . ووضعت اللون في مرتبة تعلو على الخط وتزيد عنه في القيمة.

وقد تزعم هذه الثورة الأولى الفنان « جيركو »، فهاجمه المهيمنون على أمور الفن وضيقوا عليه الخناق حتى أجبروه على إعلان اعتزاله الرسم، والهجرة الى إنجلترا التي عاش فيها بضع سنوات، ولكن « الرومانتيكية » وجدت من حمل مشعلها بعده، وسار بها الى الأمام أشواطاً، وهو الفنان العظيم « يوجين ديلاكروا » الذي جعل اللون أداته المباشرة في خلق

الشكل الفني، واختار بطولات من أحداث عصره أو من عصور قريبة، فكانت لوحاته تكتظ بالحياة الزاخرة بالألوان والأشخاص، وتمتلىء بالحركة والعواطف.

أما الثورة الثانية على « الكلاسيكية الجديدة » فقد اتخذت شكل « الواقعية » التي بدأها الفنان « جوستاف كوربي » (١٨١٩ - ١٨٧٧). و « كوروه ».. ثم سار بها الى الأمام « إدوارمانيه » (١٨٣٢ - ١٨٨٣).

اتجه « كوربيه » الى الابتعاد عن جهامة « الكلاسيكية الجديدة » وخشونتها وتعاليها، وفي نفس الوقت أسقط من لوحاته « الحدوتة » أو القصة أو الحكاية أو البطولات، التي كانت موضوعاً أساسياً عند من سبقه من الفنانين، فكان يصور المشاهد الواقعية البسيطة من الحياة اليومية، بلا بطولات أو انفعالات أو مبالغات درامية، ومن لوحاته المشهورة واحدة تصور « جنازة في قرية » وأخرى تصور « مرسم الفنان » بمن فيه من أصدقاء « وموديلات »....

إن هذا الاتجاه الواقعي الذي استفاد بألوان الرومانتيكيين القوية وانتقل بالموضوع الى الواقعية، قد

أثار الفنانين الرسميين ونقاد الفن والحكام، واستفز الامبراطور نابليون الثالث الى الحد الذي جعله يمزق إحدى لوحات « كوربيه » عندما ضربها بسوطه في أحد المعارض لشدة امتعاضه منها.

وكان كوربيه ـ الذي عمل بالسياسية أيضاً ـ يضع فنه في خدمة « الديمقراطية » في مواجهة « الأرستقراطية » الكلاسيكية ببلاغتها وحذلقتها، ويعارض مبالغات الرومانتيكية بتهويلها وميلودراميتها.

أما « إدوارد مانيه » فقد سار في نفس الاتجاه الواقعي مصوراً حياة الأرستقراطية الفرنسية وتبذلها، ومن أشهر لوحاته « الغداء على العشب » التي تصور سيدين بالملابس الكاملة للرجال في ذلك العصر، مع إمرأتين عاريتين على العشب وسط الأشجار، يتجاذبون أطراف الحديث. وقد اعتبرها الرسميون « لوحة وقحة » ووصفها الامبراطور « بالفحش والتهتك » وفي لوحة « أوليمبيا » يصور إحدى بنات الليل في الحياة الباريسية ترقد عارية على حين تحمل إليها خادمتها باقة من الزهور عليها بطاقة إهداء من أحد عشاقها

الأرستقراطيين بالطبع. . وقد بلغ من حدة الاستنكار لهذه اللوحة الأخيرة، أن أضطرت الحكومة الى تعيين حراسة مشددة عليها عند عرضها في « الصالون » عام ١٨٦٥، لحمايتها من المتزمتين الذين عزموا على تدميرها.

وهكذا اتجهت الواقعية الى تصوير الفقراء وعامة الشعب في واقعهم البسيط، عند « كوربيه ». والى تصوير الأرستقراطية بعد تعريتها من الزيف، عند « إدوار مانيه » . . .

ومن ناحية التشكيل، فقد غير « مانيه » من طريقة الإضاءة عند الكلاسيكيين، بأن راح يضيىء معظم الأشكال والوجوه من الأمام، دون التقيد بمصدر ضوئي محدد، الأمر الذي جعل الأشكال تبدو مسطحة بدون تجسيم، وجعل المشاهد يحس في لوحاته إضاءة ذاتية نابعة من الأجسام وليست ساقطة عليها من الخارج. . . وكان « مانيه » قد توصل الى هذه الطريقة متأثراً بالفن الياباني الذي شاهده الفرنسيون في ذلك الوقت لأول مرة.

ويعتبـر فن « إدوارد مانيـه » حلقة الاتصـال بين « الفن الواقعي » و« الفن التأثري » وقد شارك في نشاط التأثريين وجرب أسلوبهم في الرسم والتلوين في عدد من اللوحات في أواخر حياته.

ماقبل التأثرية

إن النـظرة الشاملة الى الأعمـال الفنية الأوربيـة خلال القرن التاسع عشر في تسلسلها، تجعلنا نكشف بسهولة أن « الفن التأثري » في بداياته الأولى قد ظهر في إنجلترا، قبل قيام جماعة « التأثريين » بنصف قرن أو أكثر.. ويذكر التاريخ الفن في بعض المواقع أن عدداً كبيراً من الفنانين الفرنسيـين الذي تمـردوا على الفن الرسمي ، قد سافروا الى لندن خصيصاً لكي يشاهدوا لوحات طلائع الفن التأثري الذي توصلوا الى معظم خصائصه قبل أن يضع الفرنسيون أسس نظرية وفق قواعد علمية ثابتة.

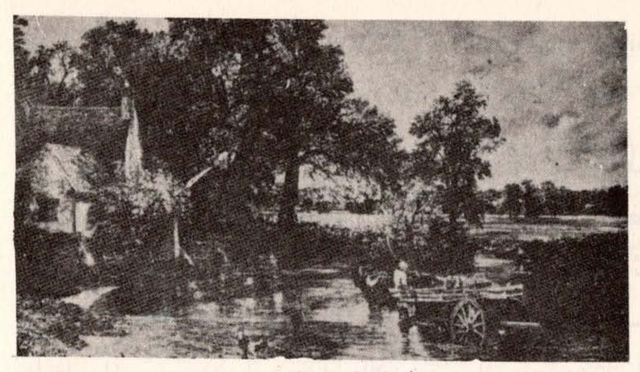
كـان الفنانـان الأنجليزيـان « جون كـونستال » و « تيرنر » هما اللذين اتجها الى رسم المناظر الطبيعية، وكانا أول من جعلها موضوعاً مستقلاً في اللوحات الفنية بعـد أن كـانت تستخـدم كخلفيـات للمـوضـوعـات

الكلاسيكية، وإذا رسمت مستقلة كانت تبدو زخرفية أقرب الى الديكور المسرحي.

جون كونستابل

ولعل جون كونستابل (١٧٧٦ - ١٨٣٧) هو أهمهما وأعمقهما أثراً على الفنانين الفرنسيين، ولهذا سنتابع أسلوبه وإضافاته الى فن التصوير كأوضح نموذج «لبداية التأثرية» أو «ما قبل التأثرية» أو كرائد لمدرسة «الخروج الى الطبيعة». برغم أنه يوضع عادة ضمن الرومانتيكيين لأنه عاش في عصرهم.

وقد اتبع هذا الفنان طريقة غريبة في الرسم لكي يرضي نفسه ويشبع عشقه للريف الأنجليزي وللضياء، دون أن يجلب على نفسه سخط المسيطرين على شئون الفن في إنجلترا. فكان يرسم لوحاته عن الطبيعة مباشرة ويسميها «أسكتش» أو تخطيطاً سريعاً للمنظر الذي استقر رأيه على رسمه، ثم يعود برسومه السريعة الى مرسمه ليستخدمها كنماذج ينقل عنها بضع لوحات متشابهة. كان في الأولى يلتزم بمثله الفنية الخاصة إرضاء لذاته، على حين يحقق في النسخ تلك القواعد



لوحة رقم (٤)

لوحة « عربة التبن » للفنان الإنجليزي « جون كونستابل » رسمها عام ١٨٢١ وتمثل أول اتجاه الى الأسلوب التأثري قبل الفرنسيين بنصف قرن.



لوحة رقم (٥)

لوحة « حصيلة الصيد » للفنان الواقعي « جوستاف كوربيه » رسمت عام ١٨٨٥

التي تفرضها التقاليد « الأكاديمية » وترضى أذواق معاصريه.

كان يفرغ في الأصل انطباعاته عن الضوء والظل والفراغ، ويعبر عن « تأثره » السريع المباشر بالمنظر الطبيعي، ويحتفظ لنفسه بهذا النوع من اللوحات، ثم يرسل الى المعارض إحدى النسخ التي ينقلها عن الأصل داخل المرسم بعد استخدام الأسلوب الشائع وقتئذ في الرسم.

إن استخدامه المبكر لتأثيرات الضوء، نستطيع إدراكها إذا عدنا الى القواعد التي وضعتها « الكلاسيكية الجديدة » استمراراً للتقاليد القديمة، وهي أن يدخل الضوء الى العناصر المرسومة من أحد جانبي الصورة الأيسر أو الأيمن بزاوية قدرها ٤٥ درجة.. ولكن « كونستابل » في كثير من لوحاته أضاءها بالنور الساقط من أعلى « من السماء » بتأثير عظيم، فكانت أشجاره تقف في بحور عميقة ومضيئة من الظلال، وتبدو وكأنها نبتت من جوف الأرض، كما تزخر أوراقها بعصاراتها الحيوية، وبندى الصباح وقطرات الأمطار العابرة.. وكان من بين الخدع التي يستخدمها لابراز هذا التأثير،

أن يضيف لمسات خفيفة من اللون الأبيض الرقيق بين خضرة الأوراق. . وكان معاصروه يطلقون على هذه الطريقة اسم « ثلوج كونستبل ». . فلهذه الطريقة قدرة هائلة على التعبير عن تأثير الضوء المتلالىء، وكانت هذه هي أعظم مميزاته.

وقد فوجىء الفنان الرومانتيكي « جيريكو » - بعد رحيله عن فرنسا الى إنجلترا، وإعلان اعتزاله الفن - بهذا الأسلوب الجديد الذي لايعتمد على فكرة الاضاءة من جانب واحد، عندما رأى لوحات كونستابل في لندن. . فتحمس لها، وعرف أنه لن يستطيع مقاطعة الفن ولا البقاء بعيداً عن وطنه فرنسا إلا لسنوات قلائل. . فعاد ليحكي لزملائه من شباب الفنانين ما رآه في لوحات « كونستابل » من توفيق في تصوير التقلبات الجوية، وأقنع المسئولين عن « صالون باريس » بقبول ثلاث لوحات من أعماله شارك بها عام ١٨٢٤، ففاز بالميدالية الذهبية عن لوحة « عربة التبن ».

وفي هذا الصالون قدم « يوجين ديلاكروا » لوحته المعروفة باسم « مذبحة ساكس » التي صور فيها جانباً من المجازر التي ارتكبها الأتراك عام ١٨٢٢ في أهالي

جزيرة « ساكس » اليونانية الصغيرة. ولكن بعد أن سلمها خرج للنزهة، وتصادف مروره أمام أحد المحال التي تبيع الصور، فوقعت عيناه على ثلاث لوحات من رسم « كونستابل » فأعجبه أسلوبها وأسر لبه، وملأ عليه كيانه ما رآه من تراقص الأضواء وانعكاساتها في هذه اللوحات. وقبل افتتاح المعرض بأربعة أيام خطرت له فكرة عجيبة، حفزته على القيام بعمل لايكاد يعقل، فتقدم بطلب الإذن له بعمل رتوش ولمسات نهائية للوحته الضخمة بعد أن تم تعليقها في نفس القاعة التي علقت بها لوحات كونستابل. ولما أذنوا له، ظل أربعة أيام ليل نهار يعمل بلا كلل دارساً أسلوب كونستابل في إشاعة الضياء في لوحاته، محاولاً تطبيق هذا الأسلوب على « مذبحته ».

وعند افتتاح الصالون فوجيء المحكمون برؤية لوحة تشبه التي كانوا قد قبلوها، ولكنها تخالفها اختلافاً كبيراً من وجهة ألوانها وإشراقها.. وهاجوا ضدها حتى نعتها أحدهم باسم « مذبحة الفن ».

لقد كان لأسلوب « جون كونستابل » الانجليزي

أثـر عميق في فن « يوجـين ديلاكـروا » وزملائـه من الفنانين الفرنسيين، برغم هجوم بعض الرسميين من الأكاديميين على أعمال « كونستابـل » باعتبـارها « غـير مثالية وغليظة الشعور »، لأنها لاتصـور غير « منـاظر ريفية مبتذلة »... ولكن « ديلاكروا » أطلق عليه فيما بعد لقب « والد مدرستنا في رسم المناظر الطبيعية ».

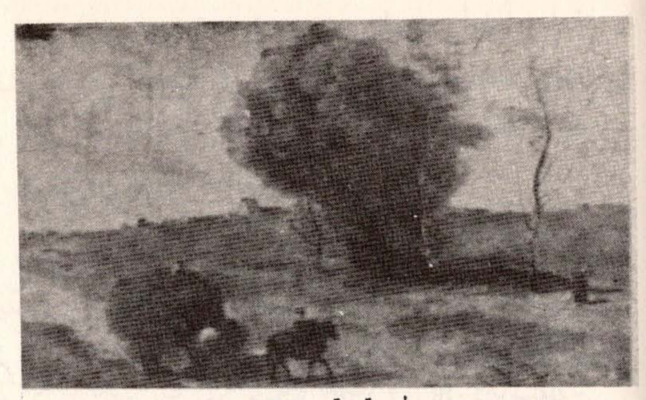
مدرسة « الخروج الى الطبيعة »

تحت تأثير كتابات « جان جاك روسو » ثم « إميل زولا » و « بودلير » التي تدعو الى الخروج الى الطبيعة باعتبارها « الملجأ والملاذ ». ثم النتائج الباهرة التي حققها الفنانون الانجليز وعلى رأسهم « تيرنر » و « كونستابل » عندما خرجا الى الطبيعة وسجلا على لوحاتهاما مشاهدها في حب وإيمان بالطبيعة يبلغ حد التصوف. انتشرت في فرنسا الدعوة الى « الخروج الى الطبيعة ». وكانت التقاليد الفنية قد اصطلحت على أن يقوم الفنان بعمله كاملاً داخل مرسمه، حتى لو كان موضوع اللوحة يتعلق بمنظر طبيعي، وتذكر كتب تاريخ الفن أن أحد الفنانين أدخل حصاناً الى مرسمه، وأن آخر أحضر ثوراً وقيده بسلسلة الى الحائط، على حين أوقف فلاحاً بجانبه، لكي يقوم تلاميذه بتصوير: « منظر ريفي »!!

ولما ظهرت الدعوة للخروج الى الطبيعة، اتبع أسلوبُ رسم « تخطيطات » سريعة عن الطبيعة تؤخذ بعد ذلك الى المراسم لمعالجتها وفق القواعد المتبعة في الصياغة الفنية، لأن الألوان كان يتم تحضيرها بالصحن وتمزج بالزيت وتتطلب الكثير من الأدوات والمعدات، فلم تكن تعبأ في أوعية صغيرة ولم تكن أنابيب الألوان قد اخترعت بعد. وكان نقلها الى الخلاء مع الحامل واللوحة وغيرهما من احتياجات متعذراً.

وقد سبق الانجليز زملاءهم الفرنسيين في الخروج الى الطبيعة لأسباب كثيرة من بينها انتشار الرسم بالألوان المائية في إنجلترا وهي سهلة الحمل بعكس الألوان الزيتية التي كان لها السيادة المطلقة في فرنسا.

وفي عام ١٨٣٠ بدأت هجرة الفنانين من باريس وهروبهم الواحد بعد الآخر، لاجئين الى قرية صغيرة تدعى « باربيزون » على حدود غابة « فونتينبلو ». وكانوا من الشباب الذين اتجهوا الى الرسم في الخلاء عن الطبيعة مباشرة بدلاً من العمل داخل المراسم، وقد ساهموا في إنشاء لون جديد من التعبير الفني والرؤية المباشرة للطبيعة.



لوحة رقم (٦)

لوحة « عربة التبن » للفنان كامي كوروه رسمت عام ١٨٦٥

وتمثل الرومانتيكية الشاعرية في رسم المناظر الطبيعية



لوحة رقم (٧)

لوحة « القارب » للفنان « ادوار مانيه » رسمها عام ١٨٧٤

عندما طبق أسلوب التأثريين ورافقهم في رحلاتهم

والى جانب جماعة « باربيزون » ظهرت أيضاً جماعة « أنفلير » وهي مدينة في نورماندي كان يـذهب إليها فنان يدعى « بودان »، وما لبث عدد آخر من زملائه أن تبعوه للرسم في الهواء الطلق.

ومن جماعتي « باربيزون وأنفلير » ظهر أسلوب جديد في الرسم فتح الطريق واسعاً لظهور المدرسة التأثرية.. كانوا يجتمعون وشباب الفنانين في مقاهي باريس، ويناقشونهم في مختلف القضايا الفنية. وكانت دعوتهم للأجيال التالية تتلخص في النداء الذي يقول « يجب الذهاب الى الحقول، فإن ربة الوحي في الغابات ».. على حين كان رجال « الصالون الرسمي » والمهيمنون على « الأكاديمية » يستهزؤ ن بهم باعتبارهم لايحققون « الأناقة » في لوحاتهم.

التأثرية

في عام ١٨٦٣ كانت حملة الفنانين المجددين على الأكاديميين قد بلغت حداً من العنف والشدة، دفع المسئولين عن « الصالون الرسمي » الى مزيد من التعصب والتعنت، واتضح رد الفعل في رفض هيئة التحكيم للصالون في ذلك العام: نحو ٤٠٠٠ لوحة، منعت من العرض، وكان من بينها لوحات بعض من أصبحوا الآن من أعلام الفن « التأثري » مثل « إدوارد مانيه » و « سيزان » و « هويسلر » و « بيسارو ».

غير أن أصحاب اللوحات المرفوضة لم يذعنوا للأمر، بل أحدثوا أكبر قدر ممكن من الضجيج والاحتجاج، حتى جعلوا الامبراطور « نابليون الثالث » يضطر الى إصدار قرار بإقامة صالون آخر للمرفوضين في نفس المكان الذي أقيم فيه الصالون الرسمي، وكان نص العبارة التي ذكرها القرار هو:

- « لنترك الجمهور يحكم على أعمال المرفوضين ».

في هذا المعرض نالت لوحة « إدوارد مانيه »... « الغداء على العشب » سخط الجمهور المتأنق.. وفي صالون عام ١٨٦٥ نالت أيضاً لوحته « أوليمبيا » معظم الهجوم والانتقاد.. ومن هنا تجمع حوله شباب الفنانين في مقهى « جيربوا » الذي يقصده أيضاً فنانو جماعتي « الباربيزون » و « إنفليرا » كلما زار أحدهم باريس... في هذا المقهى كانت تناقش قضايا الفن والأدب والموسيقى والفلسفة. وكان من بين رواده « إميل زولا ».

وفي ربيع عام ١٨٧٤ عندما أقام « التأثريون » أول معارضهم، لم يكن يخطر ببالهم أنهم مقبلون على القيام بدور خطير في تاريخ فن التصور الزيتي، بل لم يفكروا قط في أنهم « تأثريون »، حتى هزِىء بهم ناقد مجلة « شاريفاريه » وتهكم على لوحة الفنان « كلود مونيه » (تأثر - بشروق الشمس)، فاتخذوا هذا الأسم عنواناً لهم في زهو وفخر.

إن المشاركين في هذا المعرض لم يبدءوا فنهم

التأثري في ذلك العام (١٨٧٤) مع إقامة معرضهم الأول، ولكنهم في واقع الأمر، تمتد بدايتهم الى عشرين عاماً سابقة على تكوين جماعتهم، كان كل منهم يعد نفسه خلالها لهذا المستقبل التأثري في تردد شديد وبطء، وهو يكّون رؤيته الخاصة به بعيداً عن التقاليد الفنية السائدة. . .

لم يكونوا بعيدين عن تأثيرات الجيل السابق أمثال « آنجر » و « ديلاكروا » و « كوروه » و « كوربيه »، وأنما شاركوا في الصراع بين هؤلاء بالمواقف والآراء، وكانت لهم معاركهم أيضاً مع التقاليد الفنية الرسمية. . . وفي هذا المناخ كون الجيل الجديد أفكاره الفنية. . . وكانوا على صلة بعضهم ببعض، فهم من جيل واحد. كلهم ولدوا فيما بين عامي ١٨٣٠ و١٨٤٠، وقد وصلوا الى باريس بعد عام ١٨٥٥، وقد تلقوا دروسهم في « أكاديمية سويسرا » أو مرسم « جليير » . . واستهوتهم دعوة « الخروج الى الطبيعة » فنزحوا جميعاً الى غابة « فونتينبلو » ليرسموا لوحاتهم في الهواء الطلق. . . ثم اتجه معظمهم الى مصب نهر السين وشاطىء « المانش »، فوصلوا الى المشهد الذي يمتلىء بالضياء. . .

والضياء وحده بغير مزاحم أو دخيل أمام البحر والسماء.

وفيما بين عامي ١٨٧٤ و١٨٨٦ نظم التأثريون ثمانية معارض، وما أن حل عام ١٨٨٠ حتى كانت الجماعة قد استنفدت أهدافها وتفككت، وراح كل فنان من روادها في طريق مستقل جديد، وإن حافظ ثلاثة منهم على طريق الفن التأثري حتى نهاية حياتهم، هم « سيسلي » و « بيسلرو » و « مونيه ».

أسلوب الفن التأثري:

إذا عدنا الى القواعد الرئيسية في فن « الكلاسيكية الجديدة » لتبينا بوضوح أن الفن التأثري قد عارض وهدم هذه القواعد جميعاً سواء المتعلق منها بأسلوب الرسم أو موضوع فن التصوير الزيتي.. وبهذا فتح الباب لمدارس الفن الحديث التالية:

١ ـ لقد انتقل التأثريون بالصراع بين « خطوط الرسم » و « ألوان الأشكال المرسومة » الى أبعد مدى ممكن، فلم يكتفوا بما فعله « الرومانتيكيون » عندما أنزلوا « خطوط الرسم » من على عرشها ليتوجوا الألوان

مكانها مع بقاء الخطوط في الدرجة الثانية من الأهمية، وإنما قاموا بإلغاء قيمة الخطوط إلغاءً تاماً، فظهرت العناصر التي يرسمونها وكأنها « مهتزة »، متداخلة، بلا حدود فاصلة، لايستطيع المشاهد أن يتعرف على العناصر المرسومة في اللوحة إذا اقترب منها وألقى نظرة فاحصة على مكوناتها. . . ولكي يستوعبها عليه أن يبتعد مسافة كافية لكي تقوم عيناه باكتشاف حدود الأشكال خلال عملية عقلية تتم في الحياة العادية إذا نظرنا الى العناصر من خلال عائق ضبابي كزجاج نافذة مبللة بمياه الأمطار أو من خلال نسيج رقيق شفاف.

٢ ـ كما أن العناصر المرسومة في لوحات التأثريين تخلت تماماً عن التظليل، ذلك التدرج الذي يتم من الفاتح الى الداكن عن طريق إضافة كميات متزايدة من « الأسود » الى « اللون النقي ». . . كانوا يريدون أن يصوروا « الضوء »، لقد وقفوا أمام البحر والسماء والسحب ولم يروا غير الضياء. . . والضوء بالنسبة للمصور التأثري هو ألوان قوس قزح السبعة التي امتزجت بعضها ببعض، وليس فيها اللون الأسود الذي يمثل (اللالون). . وألوان قوس قزح هي: الأحمر،

البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي، البنفسجي. وكان علم البصريات قد أكتشف أن كل مايقع على شبكة العين في شكل لون أو خط أو مادة، ليس في حقيقته سوى انعكاسات ضوئية. وضوء الشمس عندما يمر من خلال منشور زجاجي ثلاثي الأسطح، يتحلل الى مكوناته الأصلية وهي ألوان قوس قزح. وإذا أراد الفنان أن يكون صادقاً في التعبير عن إحساسه البصري فقط، فعليه ألا يستعمل سوى هذه الألوان النقية، مستبعداً الألوان العكرة والداكنة، والظلال على الأرض تكون زرقاء أو بنفسجية. وعند معظم التأثريين: تخلو تماماً مجموعة الألوان التي يستخدمونها من اللونين الأسود والبني وما شابهما. وعن طريق تآلف الألوان المتجاورة خلال عملية الأبصار ينتج ما يوحي بالظلال والأشكال وكذلك العمق دون استخدام صارم لقواعد علم المنظور.

٣ - وكان من أهم الاكتشافات التي أبهجت التأثريين، ما توصلت اليه كيمياء الألوان من أن ألوان الطيف تتكون من ثلاثة ألوان أساسية فقط هي: الأصفر والأحمر والأزرق، أما ياقي الألوان فتتكون من

امتزاج لونين من هذه الألوان الأساسية. فمن الأحمر والأصفر يتكون البرتقالي، ومن الأصفر والأزرق يتكون الأخضر، ومن الأزرق والأحمر يتكون البنفسجي والنيلي.

وفي نفس الوقت أثبت علم البصريات أن وضع لون من الألوان الأساسية الثلاثة بجانب اللون المختلط الذي يتألف من اللونين الأساسيين الآخرين، واستخدامه كظل له، يجعل كلاً من اللونين المتجاورين يزيد نضرة وبهاء، فكانوا يستخدمون اللون البنفسجي مثلاً (وهو المؤلف من الأزرق والأحمر) ظلا للون الأصفر، واللون الأزرق ظلا للون البرتقالي (وهو المؤلف من الأحمر والأصفر)، واللون الأحمر ظلا للون الأخضر (وهو المؤلف من الأصفر والأزرق). ويمكن استخدامها عكسياً. وإن وضع هذه الألوان المتضادة متجاورة يعطيها رونقاً وقوة، فتبدو وكأن كلا منها لون فسفوري مضيء. بمعنى أن الأحمر مثلاً يبدو أشد حمرة بجوار الأخضر الذي يبدو أشد خضرة.. وهكذا... وتسمى هذه الحالة بظاهرة أو قانون: «تقابل الألوان التكاملية».

وهكذا توصل « التأثريون » الى تحقيق جانب من حلمهم المستحيل وهو التوصل الى تحقيق الضوء الذي يبهرهم في الواقع، وتحويله الى حقيقة مادية ملموسة في لوحاتهم التي تتكون من مواد معتمة... وأن يحققوا الشفافية في لوحات غير شفافة.

٤ ـ وإذا كان الأقدمون قد اكتشفوا الكثير من خواص الألوان، فإن التأثريين هم أول من طبق هذه الخواص تطبيقاً علمياً أو شبه علمي، فهم لم يستخدموا القواعد استخداماً ميكانيكياً، وإنما استندوا إليها في البداية لتبرير اتجاههم بالحجج العلمية تمشياً مع ما شاع في عصرهم من نزعة واقعية مادية، ثم انطلقوا بعد ذلك يتبعون الاحساس ويفجرون الموهبة في تصوير ما يستهويهم من مناظر الطبيعة أو مشاهد الحياة... وهم في سبيل تمسكهم باستخدام الألوان الصافية النقية دون الممزوجة أو المخلوطة، راحوا يحللون ما يشاهدونه في الطبيعة من ألوان الى عناصرها الأولية الممثلة في ألوان الطيف، وبدلاً من خلط الألوان قبل وضعها في مكانها على اللوحة، أخذوا يضعونها مباشرة على السطح في شكل لمسات صغيرة متجاورة حتى تتولى عين المشاهد

عملية مزجها عندما ينظر إليها من بعيد ولايكتشف أنها مفككة محللة إلا إذا إقترب من الشكل وأنعم في تفاصيله النظر. وكان من شأن هذا الأسلوب « التنقيطي » أو « التقسيمي » أن يكسب الألوان مزيداً من النضارة والتألق والإبهار.

٥ ـ وهكذا قضى نهائياً على واحد من أهم الدلائل على الحذق والمهارة في فن التصوير قبلهم، وهو إخفاء آثار الفرشاة على اللوحة وإدماج لمساتها إدماجاً وثيقاً بعضها ببعض حتى تظهر الصورة المرسومة للمشاهدين وكأنها اكتملت دفعة واحدة واتخذت شكلها على سطح اللوحة دون وساطة يد أو فرشاة. فالألوان المصقولة والمتداخلة والممتزجة في تدرج، كانت هي دليل مهارة الفنان وبراعته. ولكن أسلوب التأثريين في وضع الألوان منفصلة دون امتزاج، أدى الى ظهور آثار الفرشاة واضحة على سطح اللوحة، ومن ثم تنبه بعض الفنانين الى القيمة التعبيرية التي يمكن أن تتحقق من مجرد التعمد لإظهار آثار حركة الفرشاة واتجاهاتها فيما يشبه النسيج، ثم تطور الأمر الى إنشاء « تضاريس » على اللوحة باستعمال عجائن اللون الغليظة القوام عند

استخدام السكين ـ الذي كان مخصصاً في السابق لتنظيف وكحت « بالته » الألوان ـ في وضع الألوان على اللوحة بدلاً من الفرشاة.

وأصبحت هذه التضاريس من العناصر الجمالية التي يهتم بتحقيقها الفنان وتسمى الملمس (Texture) وقد بالغ بعض الفنانين في إستخدام لمسات الفرشاة حتى جعلوها تأخذ شكل النقوش البارزة. . وقد كانت هذه الطريقة من وسائل التعبير الرئيسية في أعمال الفنان « فان جوخ ».

٦ ـ وهناك عاملان لابد من التنبه إليهما قبل أن ننتقل الى موقف التأثريين من موضوع العمل الفني. . هما اكتشاف الكاميرا، والرسم الياباني. فقد ساعد هذان العاملان على تثبيت أقدام التأثرية ودعم أفكارها.

(أ) فقد اكتشفت الكاميرا حوالي عام ١٨٤٣، وهز هذا الاكتشاف الأرض تحت أقدام « الأكاديميين » وغيرهم، وأثبت في نفس الوقت أن الصور يمكن صنعها عن طريق تسجيل ما ينعكس على العناصر من أضواء ـ وبالطبع كان الاكتشاف وليداً ولم يكن هناك من

يستطيع التنبؤ بالتصوير الفوتوغرافي الملون - فعجل اكتشاف الكاميرا وانتشارها بإضعاف الأكاديميين وتقوية التأثرين وزيادة المتفهمين لدعوتهم . . .

لقد رسموا الحياة التي حولهم كما رأوها: المقهى ورواده وما اعتادوا أن يفعلوه، والعاهرات، والمشردين، والسكارى، ورجال الأعمال من الطبقة الوسطى . . . متأثرين بفن التصوير الفوتوغرافي الجديد، الذي يسجل لحظة واحدة من لحظات الحركة ويثبتها: رجل يرفع مشروبه الى شفتيه، امرأة تدخل من الباب، الناس وهم يتحركون « داخلين الى » أو « خارجين من » حدود اللوحة، فتظهر أجسامهم ووجوههم وقد قطعها الإطار، فتبدو اللوحة وكأنها لقطة فجائية للمشهد الواقعي وقد أمسك بها الفنان وثبتها على قماش اللوحة. وبالطبع كانت هذه الصور تتم داخل الاستوديو، ولكن الملاحظات التي تدون أو الاسكتشات والكروكيات والتخطيطات التي تسجل، كانت تتم أمام المشهد « اللحظي » الذي يقوم الفنان بتسجيله.

(ب) وفي عام ١٨٥٦ وصلت الى باريس مجموعة

من السلع اليابانية، ومعها مجموعة من الرسوم المطبوعة من عمل الرسام المبدع « هوكوساي ». . . وفي عام ١٨٦٢ وصلت مجموعة أخرى من هذه الرسوم، فلما أقيم المعرض العالمي في باريس عام ١٨٦٧ خصص قسم كامل للسلع اليابانية: الأواني والملابس والرسوم المطبوعة وما الى ذلك، فأثارت هذه السلع والرسوم البيهجة والغريبة حماس الكثير من الفنانين، ومنهم « إدوار مانيه » وشباب التأثريين - فيما بعد - فأخذوا يصورونها في لوحاتهم كعناصر زخرفية في خلفية المشهد، وفي نفس الوقت قدمت للتأثريين حجة في مواجهة الأكادميين. . فها هوذا الفن الياباني ذو التراث المتصل لأكثر من ألف عام لاسيتخدم التظليل ولايسعى الى معالجة موضوعات ضخمة أو فخمة، وهو يتجه الى تسطيح الأشكال واختزال الخطوط وتلخيص الألوان والتعبير عن الفراغ بحيث تظهر الأشخاص والعناصر بإضاءتها الذاتية. . .

٧ - وقد واجه التأثريون حقيقة أن الأشياء والأضواء في تفاعل مستمر، وليس من صفاتها الثبات. . فضوء الشمس ذو الألوان السبعة، عندما يسقط على

الأجسام، تمتص هذه الأجسام بعض الألوان وتعكس بعضها الآخر، ومنها ما يصل الى العين مباشرة ومنها ما يسقط على الأجسام المجاورة التي تمتص بدورها بعض ألوان ضوء الشمس وبعض ألوان الضوء المنعكس عليها مما يجاورها من أجسام. . . كما أن ضوء الشمس لايثبت لحظة واحدة وإنما هو يتغير باستمرار، تبعاً لموقع الأرض من الشمس، وتبعاً لصفاء السماء أو تلبدها بالغيوم، تبعاً لحركة الكائنات الحية تنقلاً ونمواً. . وليس ما نسميه « الطبيعة » في حقيقة الأمر سوى اهتزازات وذبذبات لاتنقطع ولاتثبت من الألوان والانعكاسات كمرآة ذات ألف وجه لاتكف عن الاختلاج. . .

وهكذا واجهوا قضية الإمساك بشيء لايمسك، وتثبيت لحظة من اللحظات الشاردة كلما حاولوا تسجيل مظاهر الطبيعة وما فيها من اهتزازات.

ويصف رمسيس يونان هذه الحالة عند قراءته لإحدى لوحات التأثريين فيقول:

« هذه الزهرة الحمراء، أحقاً هي حمراء؟ كلا، فعليها تنعكس زرقة السماء وخضرة أوراق الشجر،

وصفرة ثوب الفتاة الواقفة بجوارها. . وهذا الثوب الأصفر، هل هو حقاً أصفر اللون؟ كلا، فعليه تنعكس حمرة الزهرة، وخضرة العشب، وبريق المياه الجارية أمام الفتاة. . وكل هذا لا يستقر على حال، فالمياه يتأرجح بريقها، والزهرة تتمايل، والعشب تعبث به النسمات».

ولكي يسير التأثريون في طريقهم الى نهايته اتجه بعضهم الى تصوير المنظر الواحد عدة مرات في أوقات مختلفة من النهار، حتى يمسك في كل لوحة بالشكل في لحظة من ملايين اللحظات التي يتغير الشكل خلالها ملايين المرات، ولكي يثبت من خلالها هذه اللوحات المتعددة «واقعية» نظراته وصحتها.

٨ - أما من ناحية التكوين أو بناء اللوحة الفنية عند التأثريين، فقد أدى تفكيك وتحليل الأشكال الى عناصرها اللونية الأولية الى التحرر من قيود البناء الفني السابقة، وتراخى الكثير من القيود المتعلقة بتكوين اللوحة وتوازنها وانسجامها في سبيل تسجيل الطبيعة كما هي، ولكن في حدود العلاقات التي تريح العين وتجعل اللوحة غير منفرة - في النهاية - للمشاهد. وانفتح المشهد

الذي كان مغلقاً عند الأكاديميين، وأصبح من الممكن أن يظهر نصف الشجرة أو حتى ربعها أو بعض أغصانها، على حين يختفي الباقي خلف الإطار، وأصبحت العلاقات داخل اللوحة ـ نتيجة لانهيار مكانة الخط المحدد للأشكال ـ لا تلتزم بتكوين يتألف من العناصر المرسومة وإنما يتألف من الألوان الموزعة على سطح اللوحة. وبقيام الحركة التأثرية ظهر المنظر المفتوح في فن التصوير الزيتي.

٩ ـ لقد انحصر اهتمام التأثريين في نقل تأثرهم المباشر واللحظي بالمنظر، الى اللوحة، دون تدخل من الفكر أو الوعي، ودون اعتبار لمعارفهم السابقة عن طبيعة الأجسام التي يصورونها سواء من ناحية ألوانها أو أشكالها أو مادتها. كذلك لم يسيروا في أهدافهم الى أبعد من هذا التسجيل للأثر اللحظي. إن هذا الاتجاه يمثل انقلاباً في فن التصوير الزيتي، لأنه أهمل « موضوع العمل الفني » الذي كان يحتل مكاناً بارزاً تدور حوله المعارك بين « الكلاسيكيين » و « الرومانتيكيين » و « الواقعيين »، فهو لم يقلع عن تصوير الأبطال المعاصرين كذلك، ثم الشعب المكافح

الثائر أيضاً . . . وأسقط من حسابه نهائياً فكرة تصوير كل « جميل » أو « رفيع »، مع الموضوعات المفرطة في العاطفية، وكذلك تلك التي تحفز الشعب على التمسك بالديمقراطية والمساواة.

واكتفى الفنان « التأثري » بأن يحصر كل همه داخل الإطار الذي أمامه، مكتفياً بتحقيق شكل جميل شاعري ممتع، ومسترع للانتباه، معبر عن قوة الإضاءة بالدرجات اللونية ومن خلال لمسات الفرشاة الواضحة التي نتعرف من خلالها على الجهد المبذول، والفكر العلمي الذي استطاع الفنان أن ينقله إلينا من خلال تأثره بما رأى.

إن التأثريين هم أول من لم يكترثوا بموضوع اللوحة، وكان لهذا الانقلاب أثر خطير في تطور الفن الحديث، إذ وصل الأمر فيما بعد الى أن اللوحة يمكن أن تمثل « أي شيء » أو « لاشيء » وتظل عملاً فنياً.

التأثرية والانطباعية والتأثيرية:

ويلاحظ أن كلمة (Impressionnisme) تترجم

أحياناً الى لغتنا العربية بكلمة: « الانطباعية » ويطلق على أتباعها اسم « الانطباعيون » كما يستخدم البعض كلمتي « التأثيرية » و « التأثيريين »..

إن كلمة الانطباعية كان يمكن أن تنطبق على هذا المذهب الفني لو أن أصحابه كانوا يمثلون عيونهم بالمنظر الذي يشاهدونه ويسجلون في ذاكرتهم دقائقه حتى « ينطبع » في أذهانهم.. ثم يعودون الى مراسمهم ليسجلوا « الانطباع » المتبقي لديهم.. ولكنهم سلكوا عكس هذا الاتجاه.. إنهم يسجلون الأثر المباشر للمنظر على شبكية عيونهم في لحظة خاطفة بذاتها. ولهذا فاصطلاح الانطباعية لايطابق حقيقة هذا الفن.

أما كلمة « التأثرية » فهي تكون مناسبة لو أن الفنان يهدف الى تحقيق « تأثير » ما على المشاهدين أو على المنظر الطبيعي الذي يرسمه، لكنه لما كان يسجل « تأثره » أي « تأثير المشهد عليه ». فهو يهتم « بتأثره » هو ولايهتم « بتأثيره » كفنان على ماهو خارج ذاته - والمصطلح ينسحب على الفنان الذي يمارس الرسم وليس الطبيعة التي تمارس « تأثيرها » على الجميع سواء كانوا فنانين أو فلاحين أو متنزهين - لهذا فكلمة

«التأثرية» الشائعة الاستعمال أيضاً هي أدق الترجمات وأكثرها تعبيراً عن هذا الفن.

التأثرية بين فنون القرن الماضي:

الفن «الأكاديمي» بمقاييسه «الكلاسيكية» الصارمة، واقتباسه للأشكال والموضوعات القديمة التي فقدت دلالتها وتأثيرها على الناس، فضلاً عن «مثاليته» المصنوعة بحسب الطلب. هذا الفن الأكاديمي أصبح بعد سنوات قليلة من قيام الثورة الفرنسية منفراً، لأنه أصبح فارغاً من أي دلالة اجتماعية، ولا يعبر إلا عن الحذق والمهارة، متملقاً الطبقة الارستقراطية الحاكمة.

وما لبث الفن الرومانتيكي كذلك أن فقد قدرته على إبهار المشاهدين، بسبب عواطفه الزائدة، وانفعالاته المبالغ فيها، على حين أنه يكشف عن نهد فتاة أو فخذ امرأة. فتحول هو الآخر الى دعامة من دعامات تزييف الواقع في عيون المشاهدين.

وبينما المجتمع الفرنسي يعاني الانحلال، وقد اختلت كل القيم.. خرج الفن الرسمي ليقول: إن

كل شيء على ما يرام، وإن موضوع الفن (الوقور من ناحية والعاطفي من ناحية أخرى) هو تكرار ما سبق للكلاسيكيين القدامى أن عبروا عنه، أو مشاهد من الشرق الساحر حيث العطر والبخور والفرسان والنساء، كما يصوره خيالهم أو كما أرادوا هم أن يشاهدوه.

وفي مواجهة هذا التزييف الفني الذي أعطى نفسه الجوائز والأوسمة طوال النصف الأول من القرن الماضي، ظهرت الدعوة الى الفن «الواقعي» ثم «الفن الطبيعي».

والفرق بين المذهب «الطبيعي» والمذهب «الواقعي» يتضح من تأمل اسم كل منهما. فالشيء «الطبيعي» هو الشيء المنسوب الى الطبيعة التي خلقها الله والتي لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة التي يصنعها المجتمع الانساني غالباً، مثل التقاليد والآداب والشرائع والقوانين ومعاهد العلم ومنشآت الفنون والمدن وما يبتدعه من أصول الذوق العام.

فالفن الطبيعي هو ما يتناول الحياة الطبيعية الفجة التي لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة، أما الواقعي فهو

الذي كان طبيعياً ثم تأثر بتلك العوامل الخارجية التي صنعها الانسان والمجتمع، وما اصطلح عليه من تقاليد وآداب، فالفن الواقعي هو الذي يصور الطبيعة بعد أن تـأثرت بكـل تلك العـوامـل المكتسبـة وتلك الآداب المرعية، أي بعد أن تهذبت وتطورت وتحسنت.

وعندما ضعفت سطوة الفن الرومانتيكي في أوربا، اشتاق الناس الى الآداب والفنون التي تتناول الحيـاة الـواقعية، كـما في كتـابـات وقصص «ستـانـدال» و «بلزاك» و «فلوبير» في فرنسا، وأمثالهم في باقي البلاد الأوربية، فكانوا يكتبون أدباً شائقاً منتزعين أحداثه من الحياة الواقعية التي تأثرت بالتقاليد الاجتماعية، والى جانب هؤلاء ظهرت في الأدب موجة أخرى «طبيعية» على أيدي «إميل زولا» و «جي دي موبـاسان» و «الفونس دودييه» وأمثالهم، وهدفهم من دعوتهم أن ينقلوا الى القارىء صورة طبيعية صادقـة متحللة من القـواعد، طليقـة من القوانـين غـير مقيـدة بـالآداب والشرائع.

ولاتـوجد حـدود فاصلة واضحـة بـين «النـزعـة

الطبيعية » وبين « التأثرية » ـ وخاصة في الأدب ـ ومن المستحيل وضع تفرقة تاريخية أو فكرية محددة بينهما سوى ملاحظة أن التشاؤم كان يسود الأعمال « الطبيعية النزعة »، وفي حين أن البهجة والتألق هما طابع « التأثرية ».

كانت كل مهارة الطبيعيين في الأدب، بل كل فنهم يتركز في الأمانة الشديدة في النقل عن الواقع، فلا يزخرفونه ولايشوهونه ولايجعلونه أكثر جمالاً ولا أقل بشاعة مما هو، ولايعلقون عليه ولايتدخلون في فطرته ولايحللون أو يستنبطون.

وقد اقتصر نشاطهم على تصوير حياة الطبقات الدنيا، « ونقل ما تزخر به تلك الحياة مما يشينها من إجرام وسقوط وتهافت أخلاقي وشذوذ وانحطاط ولؤم ودنس وحب بهيمي وسلوك شائن ». لهذا كان معظم الكتاب الطبيعيين أقرب الى التشاؤم والنظرة السوداء الى الحياة ومستقبل الانسانية منهم الى التفاؤل والابتسام للمستقبل، فهو مذهب لايحمل رسالة ولاينطوي على فلسفة ولايهدف الى إصلاح.

على عكس ذلك، نجد أن المذهب « التأثيري » في الفن التشكيلي الذي يعتبر من الناحية الفكرية استمراراً للطبيعة في الأدب اتخذ مظهراً بهيجاً ومضيئاً وممتعاً.

إن تغير الأسلوب الفني بالتدرج يتمشى دائماً مع التطور الاقتصادي ومع الاتجاه الى الاستقرار في الأوضاع الاجتماعية في فرنسا بعد أحداث ١٨٧١ العنيفة، عندما غزا الألمان (بروسيا) فرنسا، وسقطت إمبراطورية « لويس نابليون » بعد صلح « فرساي »، ثم قيام « كوميونة باريس »، إلا أن أنصار « فرساي » تمكنوا بعد قليل من حصار باريس وغزوها وهزيمة « الكوميونة » التي تعتبر أول ثورة تشرف عليها حركة عمالية. ولكن الشعب الفرنسي ما لبث أن وقف في وجه الحكومة الجديدة عندما شعر أنها تدبر الخطة للعودة الملكية. وهكذا تولى الجمهوريون حكم البلاد. وكان انتصار الجمهورية مرتبطاً بالشعور بوجود خطر داهم من الطبقة العاملة! كما أن الملكيين لم ينقطعوا مع ذلك عن تدبير المؤامرات، فتحالفوا مع اليمينيين المتطرفين « والبونابرتيين »، وألفوا حزباً سموه « حزب النظام »،

وأقاموا دعايتهم على الزعم أنه ليس هناك اختلاف يذكر بين حكومة « الجمهوريين الأحرار » وحكومة « الإرهاب الأحمر » - يقصدون بها حكومة الكوميونة - وكان من أساليبهم في التشنيع، إلصاق تهمة « الكوميوني » بكل من يعترض سبيلهم.

وقد أدى هذا الشعور بالخطر المزدوج من اليمينيين واليساريين الى إحياء الاتجاهات المثالية والصوفية، وترتبت عليه موجة قوية من الايمان، كانت بمثابة رد الفعل لروح التشاؤم المنتشرة. وخلال هذا التطور فقدت « التأثرية » صلتها بالنزعة الطبيعية، وتحولت في ميدان الأدب الى شكل جديد من الرومانسية...

وقد رأى اليمينيون في الاتجاهات « الواقعية » و « التأثرية » في فن الرسم، حركة ثورية تناقض التقاليد، فوقفوا لها بالمرصاد، وأطلقوا على أصحابها صفة « الكوميونيون » وبلغت هذه الحملة أوجها عام ١٨٧٧، فكان لذلك أثر بالغ في تشويه سمعتها فترة طويلة من الزمن، واستخدمت عبارة « الفن المنحط » ربما لأول مرة في تاريخ الفن الحديث، كوصف للوحتي « إدوار مانيه »: « غذاء على العشب » و « أوليمبيا ».

كان هذا الجو حافزاً - في نفس الوقت - على تحسين وسائل الانتاج والتقدم التكنولوجي، مما جعل المجتمع يتطور بسرعة هائلة، وخاصة إذا قارنا هذه السرعة بمعدل التقدم في العهود السابقة من تاريخ الفن والثقافة.. ذلك أن التطور السريع للتكنولوجيا أدى الى سرعة تغير الأمزجة، والى تغير مجال الاهتمام بالنسبة لمعايير الذوق الجمالي.

وظهر شغف جنوني بالتجديد، واندفاع شديد نحو الجديد لمجرد كونه جديداً، مما أدى الى إعادة النظر من وقت لآخر، في القيم الفلسفية والفنية بحيث تساير الأذواق المتغيرة... وبذلك أدت التكنولوجيا الحديثة الى ظاهرة ديناميكية لم يسبق لها نظير في موقف الانسان من الحياة بأسرها. وكان هذا الاحساس بسرعة التغير والتبدل في كل شيء هو المعنى الرئيسي الذي عبرت عنه « التأثرية ».

والأسلوب « التأثري » أسلوب مُدن، برغم أن معظم إنتاجه يتناول الريف والمناظر الطبيعية في الخلاء، فالحياة في المدينة هي التي تولد الحنين الى « الغابة

العذراء »، إن « التأثرية » انعكاس لحياة المدينة بما فيها من تغير سريع وإيقاع عصبي وانطباعات مفاجئة حادة، ولكنها دائماً عابرة زائلة، وهي تعبر بذلك عن إدراك حسي واسع، وزيادة في القدرة على التنبه والالتقاط، وحساسية مرهفة تجاه الطبيعة، وهي تعتبر بذلك من أهم نقط التحول في تاريخ الفن الغربي باعتبارها قمة التطور نحو الاعتراف بالعناصر « الديناميكية » في التجربة الفنية، فهي التي قضت نهائياً على النظرة « السكونية » الى العالم، وهي النظرة التي سادت في العصور الوسطى.

أما من الناحية الفلسفية: فالتأثرية تعطي السيادة « للحظة » على « الدوام » والاتصال، وتعبر عن الشعور بأن كل ظاهرة حادث عابر لن يتكرر أبداً، وأنه موجة سيجرفها تيار الزمن، أما الحقيقة فليس لها « وجود » وإنما هي « صيرورة »، وليست حالة « ثابتة » وإنما هي عملية « مسار » مستمر. ولهذا نجد أن كل لوحة « تأثرية » هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود الذي يتعرض دائماً لعمليتي « النمو » و « الانحلال ». وبفضل « الفن التأثري » اكتمل التعبير عن الرؤية

« الذاتية » بدلاً من الرؤية « الموضوعية ». وسيطرت الحالة « العابرة » على السمات « الدائمة » للحياة. وهي هذا تتضمن نظرة سلبية الى الحياة، وتجعل الفنان يكتفي بدور المشاهد المتأثر الذي يبقى متعزلاً وغير ملتزم، مكتفياً بالنظرة الجمالية المتأملة، عازفاً عن المشاركة الايجابية في الحياة العملية. وإن ما يميز « التأثيريين » عن بقية المصورين السابقين والمعاصرين لهم، هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية، لا من أجل الموضوع ذاته.

لقد أصبح التصوير الزيتي هو الفن الرئيسي خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر. وقد تطورت « التأثرية » فأصبحت أسلوباً مستقلاً عن « الطبيعية » في وقت كان لا يزال فيه الصراع محتدماً في عالم الأدب حول النزعة الطبيعية. وفي عام ١٨٨٦ تفككت « جماعة التأثريين » كمجموعة متجانسة، وبدأت فترة ما بعد التأثرية، التي استمرت حتى عام ١٩٠٦، وهو العام الذي توفي فيه « سيزان ».

وهكذا شهد النصف الأخير من القرن الماضي،

تغيراً لمصلحة التصوير بعد أن كانت السيطرة للأدب في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وكانت الموسيقى تقوم بدور رئيسي في العصر «الرومانتيكي».

ويحدد الناقد «إسلينو» الوقت الذي حل فيه التصوير محل الشعر في التربع على عرش الفن بتاريخ أسبق، هو عام ١٨٤٠. وبعد جيل من ذلك التاريخ كان الأدباء يقولون بصوت مرتفع: «ما أسعد مهنة المصور بالقياس الى مهنة الكاتب!».

وقد تفوق التصوير على جميع الفنون لأنه تطور بسرعة أكبر، ولارتفاع مستوى الانتاج التشكيلي على مستوى الانتاج الأدبي والموسيقى في ذلك العهد، وخاصة في فرنسا، حيث قيل: «إن الشعراء العظام في ذلك العهد كانوا هم المصورين التأثريين».

ورغم أن المفكرين في القرن التاسع عشر كانوا يعبرون في كتاباتهم عن إيمانهم بأن الموسيقى هي أرفع المثل الفنية العليا، فإن ما كانوا يقصدونه بالموسيقى في الواقع رمز للإبداع المطلق والمتحرر من كل القيود، والمستقل عن الواقع الموضوعي وعن أي محاكاة. وهكذا

كان الفن التأثري قد اكتشف الإحساسات التي يحاول الشعر والموسيقى أن يعبرا عنها. كما أن أسلوب الفن التأثري الذي سيطر على جميع الفنون في فترة محددة، هو أيضاً آخر أسلوب أوربي كان سارياً على نحو شامل: بمعنى أنه آخر اتجاه فني ظهر على أساس اتفاق عام في الذوق يقابله اتجاه عام في الأداء، ومنذ انتهاء «التأثرية» أصبح من المستحيل تصنيف مختلف الفنون أو مختلف الثقافات من حيث الأسلوب في مدارس شاملة، كما كانت الحال مع التأثرية وما قبلها من اتجاهات.

أقطاب التأثرية في فرنسا

صحيح أن قانون « تقابل الألوان « تقابل الألوان التكاملية » قد اكتشفه فنان الرومانتيكية الشهير « يوجين ديلاكروا » واستخدمه بكفاية عالية. . . كما أن كونستابل (توصل الى تلوين الظلال وأثبت التكوين المعقد للموثرات اللونية في الطبيعة). . كما أن تنشيط الرؤ ية بدأ عند فناني « الباربيزون » و « إنفللير » من عشاق الطبيعة والضياء والهواء الطلق. . كما توصل « إدوارمانيه » قبل أن يلاقي شباب التأثريين، الى الإضاءة الذاتية للأجسام. . إلا أن التأثرية كحركة جماعية، وكرد فعل للحياة في المدينة بشكلها الحديث، قد اتخذت مفهومها المتكامل وترابطها كجماعة، في مواجهة معارضة الجمهور العنيفة، وإشاعات اليمينين الشرسة ضدهم ابتداء من عام ١٨٧٤، وأدى ذلك الى تحالفهم وتكاتفهم كمصورين شباب. . ومن ثم تأثرهم بعضهم ببعض. .

ومن الأحداث الهامة في تاريخ فرنسا التي يؤرخ بها عادة أول لقاء للتأثريين الفرنسيين، - « المعرض العالمي للصناعات الحديثة » الذي أقيم عام **١٨٥٥** بباريس. وكانت إقامته تمثل محاولة تكتل ملوك وأباطرة أوربا وتحالفهم ضد خطر الثورة التي ترفع شعار « النظام الجمهوري وحكم الشعب »... لقد كان المعرض الأول من نوعه، وقد أقيم لأسباب تجارية وسياسية بالنسبة للامبراطورية الثانية في فرنسا، كما افتتحه « نابليون الثالث » و « الملكة فكتوريا ».. كان هذا المعرض حلقة في سلسلة الإجراءات لمواجهة الحركة الثورية بعد تجربتين في ثورة **١٨٣٠** وثورة **١٨٤٨** حيث قام العمال بإقامة المتاريس في وجه السلطة بباريس.

في هذا المعرض العالمي للصناعات الحديثة، خصص للفن جناح كبير، دُعي للاشتراك فيه أعلام الفنانين من ثمان وعشرين دولة.. ومع أن الفنان الواقعي « كوربيه »، أشهر فناني ذلك الوقت، قد رُفضت له لوحتان من أفضل أعماله التي قدمها في هذا المعرض، ثم نفي الى سويسرا لاشتراكه في « كوميونة باريس » عام ١٨٧١ - . فإن كبار الفنانين الآخرين قد

عـرضت أعمالهم عـلى نطاق واسـع. . فقـد عُـرض « لأنجر » **٤٣** لوحة من أهم لوحاته، وكذلك **٣٥** لوحة من أعمال « يوجين ديلاكروا » تمثل تطوره الفني خطوة خطوة خلال المراحل المختلفة، وكان معترفاً به كزعيم للفن الرومانتيكي، وإن كان لم ينتخب حتى ذلك الوقت عضواً بأكاديمية الفنون، بسبب الخصومة العنيفة بينـه وبين « أنجر ».

إدوار مانيه: (١٨٣٢ - ١٨٨٣):

كان مانيه من أبناء أسرة ميسرة الحال، وقد أتم دراسته الثانوية عام ١٨٤٨، فأراد له أبوه أن يدرس القانون، ولكنه قرر أن يدرس فن التصوير الزيتي. . . وقد قبل الطرفان كحل وسط أن يجرب « إدوار » عملاً آخر فسافر في رحلة بحرية الى « ريودي جانيرو » ولكن هذه الرحلة لم تغير عزمه على احتراف الفن، فتوقف والده عن المعارضة والتحق الفتى بمرسم أحد الفنانين الأكاديميين عام ١٨٥٠.

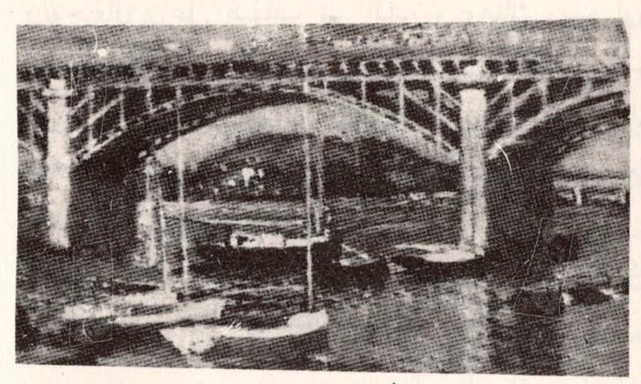
وقد تقدم للمشاركة في الصالون الرسمي لأول مرة عام ١٨٥٩ ولم تقبل أعماله، فعاود المحاولة عام ١٨٦١

فنجح في عرض ثلاث لوحات ونالت بعض المديح . . وفي صالون عام ١٨٦٣ عرض ثلاث لوحات على حين رفضت واحدة هي لوحة « الغداء على العشب » التي عرضها في نفس القاعة ضمن صالون المرفوضين.

ثم عرض في صالون عام ١٨٦٥ لوحة « أوليمبيا » التي أقامت الدنيا وأقعدتها . . فسافر مانيه الى إسبانيا هرباً من مواجهة هذا الهجوم العنيف الذي لم يتصد للرد عليه سوى « بودلير » الذي مدح اللوحة وجرأة صاحبها في تعرية الواقع المزيف للأرستقراطية.

كان شباب التأثريين يلتفون حول « إدوار مانيه » في مقهى « جيربوا »، ولم يكن في طبيعته ما يهيئه للقيام بدور الزعيم، ولكنه صار بطلاً بالرغم عنه . . . وقد رفض الاشتراك في معرض التأثريين الأول عام ١٨٧٤ . .

وبرغم امتناع « مانيه » عن المساهمة في معارض التأثريين فإنه تحت إلحاح تلميذته وزوجة أخيه الفنانة التأثرية « بيرت موريزوت »، فقد وافق على أن يصحب مجموعة منهم في صيف عام ١٨٧٩ الى ضاحية



لوحة رقم « ٨)

لوحة « جسر على نهر السين في أرجنتيل » للفنان كلود مونيه رسمت عام ١٨٧٤ وهي نموذج للفن التأثري عند ظهوره.



لوحة رقم (٩)

لوحة « الكوبري في بونتواز » لفنان « كامي بيسـارو » من أقطاب التأثرية

« بوجيفال » على ضفاف نهر السين، وهناك رسم أولى لوحاته بالأسلوب التـأثري، وهي التي تصـور « اسرة كلودمونيه في قارب » . . وهكذا كسبوه في النهاية الى صفهم عندما أقنعوه بمحاولة تطبيق نظرياتهم في الرسم، وقد شارك في هذه الرحلة كل من « كلود مونيه » و « رينوار » و « سيسلي » و « كاليبوت »، حيث رسم كل منهم لوحات للآخرين مع أسرهم وأصدقائهم.

وبعد عودة « مانيه » من هـذه الرحلة سـافر الى فينسيا حيث واصل الرسم بهذا الأسلوب ثم عاد الى باريس ليسجل مجموعة من اللوحات حول موضوعات باريسية كالسوق ومحطة القطار والمترو. ولكنه مالبث أن مرض واضطر الى التوقف عن الرسم، والاستشفاء في فرساي حتى توفي عام ١٨٨٣ عن ٥١ عاماً، دون أن يعرف مقدار ما أضافه الى فن التصويـر الزيتي، حيث تجلت روعته ومهاراته الفائقة وقدراته على التجديد عندما أقيم المعرض الشامل لأعماله في مدرسة الفنون الجميلة بباريس إحياء لذكراه عام ١٨٨٤.

كلود مونيه: (١٨٤٠ - ١٩٢٦):

يقترن اسم « التأثرية » واسم « كلودمونيه »، فقد كان أشد روادها شغفاً بسحر الأضواء، بل ربما كان الوحيد بينهم الذي ظل مخلصاً لمبادئها طوال حياته التي امتدت حتى بلغ سن السابعة والثمانين، لقد ولد لأسرة تعمل في حراسة السفن على شواطىء مدينة « الهافر »، ولهذا فقد اشتهر برسومه الكاريكاتورية، الى الحد الذي جعله يتكسب منها عندما يرسم الوجوه الكاريكاتورية مقابل ٢٠ فرنكاً للرسم الواحد.

وفي عام ١٨٥٩ سافر « مونيه » الى باريس حيث التحق « بالأكاديمية السويسرية »، وهناك لاقى الفنان الشاب « بيسارو ».. فكان ينفق معظم وقته معه في نقاش مستمر حول الفن.

وفي العام التالي التحق بالجيش وأرسل الى الجزائر حيث قضى عامين، وقد كتب مونيه فيما بعد يصف ما كان لشدة الضياء ووهج الألوان في هذه البلاد من وقع كبير في نفسه... ولكن حمى التيفود التي أصابته عجلت بتسريحه من الجيش قبل أن يمتد به الوقت مجنداً.

وعندما عاد الى باريس التحق بمرسم الفنان الأكاديمي «جلير». . ثم تعرف على عدد آخر من الفنانين الشباب الذين أسسوا جماعة التأثريين أمثال «رينوار» و «سيسلي». . . وكان تحمسه للفنانين المستقلين يدفعه الى معارضة كل القوالب المدرسية الجامدة والتعاليم الأكاديمية.

وعندما نشبت الحرب الفرنسية البروسية سافر الى «تروفيل» ومن هناك فرَّ الى إنجلترا، التي كان قد سبقه إليها «سيسلي» و «بيسارو» وعكف «مونيه» على رسم المناظر الطبيعية في حدائق لندن، على حين كان «بيسارو» يرسم في ضواحيها. وتقابلا يوماً بمحض المصادفة. فابتهجا بهذا اللقاء، وأخذا يزوران المتاحف معاً لدراسة لوحات «كونستابل» و «تيرنر» على وجه الخصوص، وكان الرسامان الفرنسيان، بفضل تجاربهما المبنية على النظريات العلمية في تصوير الأضواء بالألوان، قد تفوقا في ذلك الوقت على سلفيهما البريطانيين في هذا المجال، ولكنهما لهذا السبب بالذات، أصبحا أقدر على فهم أعمالهما وتقديرها أكثر من أي رسام آخر في ذلك الوقت.

ولما عاد الى فرنسا اشتاق الى مشاهد البحر والى تراقص الأضواء على صفحة الماء، فأقام في منطقة « أرجنتيل » حيث بنى لنفسه مرسماً عائماً داخل باخرة صغيرة، حيث يستطيع تأمل التغيرات الساحرة والسريعة لتراقص الضوء برشاقة فوق الماء.

وتميزت لوحاته باستخدام خطوط قصيرة مرتبطة بعضها ببعض عن طريق اندماج الألوان المختلطة بالألوان الأساسية. وكان « كلود مونيه » هو صاحب فكرة رحلات الرسم الجماعية التي يخرج اليها مجموعة من الأصدقاء لهم بعضهم ببعض علاقات اجتماعية، ثم يقيمون معرضاً مشتركاً لإنتاج رحلتهم، وهذه الطريقة طبقها عام ١٨٧٤ عندما أقاموا معرضهم الشهير في استوديو المصور « نادار » بعد استبعاد لوحاتهم من الصالون الرسمي، وكانت لوحته « تأثر بشروق الشمس » في هذا المعرض هي السبب في تسميتهم بالتأثريين. و « مونيه »، الذي ظل مخلصاً للتأثرية طوال حياته قد عمر حتى بلغ السابعة والثمانين. . فأتيح له جني ثمار المجد، ولكنه لم ينس قط تلك الليلة التعسة التي قضاها ساهراً في عام ١٨٧٩ بجوار جثمان زوجته،

وإذا به يسهو ـ برغم منه ـ عن نكبته، مأخوذاً بتغير الألوان، مع اقتراب الصبح، على وجهها الجميل، ثم يفيق فجأة الى نفسه، فيروعه أن يدرك أنه (حتى في ساعة الفجيعة) لم يزل أسير فتنة الأضواء والألوان.

وقد مرت الأعوام الطوال على هذا الحادث، ولكنه ما برح مفتوناً بسحر الأضواء، وما فتىء يجري التجارب لتصويرها بالألوان، وفي عام ١٨٩٠ شرع في سلسلة من التجارب ـ تعد الآن أشهر آثاره ـ لتسجيل تأثير الضوء، في تغيره من ساعة الى ساعة، على موضع معين. فنصب (حامله) ـ في التجربة الأولى ـ وسط حقل، عند شروق الشمس، وقد تزود بعدد من اللوحات الفارغة، وأخذ يرسم المنظر، وكلما مرت ساعة، استبدل باللوحة لوحة أخرى. . . وهكذا دواليك حتى غروب الشمس. فإذا كان اليوم الثاني، عاد الى مكانه وسط الحقل، وتناول لوحاته بالترتيب، ليستأنف ما بدأه في اليوم السابق. واستمر في ذلك يوماً بعد يوم، حتى أنجز رسم سلسلة اللوحات جميعاً، التي تصور كلها منظراً بعينه في مختلف ساعات النهار.

ثم كرر هذه التجربة ـ بنجاح أكبر ـ في سلسلة

أخرى من اللوحات، فصور واجهة « كاتدرائية روان »، حيث نرى هذا البناء المتين الشامخ ينبض ويخفق في ضوء الشمس.

كامي بيسارو: (١٨٣٠ - ١٩٠٣):

ولد « كامي بيسارو » في « سانت توماس » بجزر الهند الغربية عام ١٨٣٠، وعندما بلغ الثانية عشرة أرسله أبواه الى باريس للدراسة لمدة ثماني سنوات، عاد بعدها الى مسقط رأسه ليعمل في إدارة مصالح والده، ولكن « كامي » ألح على والده لكي يعود الى باريس ويدرس الفن.. وفي عام ١٨٥٥ عندما بلغ الخامسة والعشرين وافق أبوه على تنفيذ رغبته.. فعاد الى باريس مع إفتتاح « المعرض الدولي للصناعات الحديثة » الذي ضم جناحاً كبيراً للفن، فشاهد أعمال « أنجر » و « ديلاكروا » و « كوربيه » و « كوروه ».. وقد أعجب بلوحات « كوروه » وتحمس لها.

وشارك « بيسارو » في المناقشات الحامية في مقاهي ومراسم باريس حول كلاسيكية « أنجر ».. ورومانتيكية « ديلاكروا » وواقعية « كوربيه ».. ولكن شخصيته

الفنية لم تكن قد نضجت بعد، فكان يقلد أسلوب أستاذه، حتى نجح في عرض إحدى لوحاته في صالون عام ١٨٥٩، ولكن أعماله رفضت عندما قدمها الى صالون عام ١٨٦١ ثم ١٨٦٣، ووجد نفسه ضمن صالون المرفوضين الشهير، ثم شارك في صالونات ١٨٦٥، ١٨٦٦، ١٨٦٩، ونالت لوحاته بعض التعليقات والمديح، من بينها تعليقات « إميل زولا ».

وفي عام ١٨٦٩ نقل مرسمه الى قرية لوفيسون » واستمر في عمله الذي أصبح تأثرياً ورقيقاً، وإن كان أشبه بالتصوير الفوتوغرافي من ناحية ضعف التكوين وعدم الاهتمام بالبناء، فإن حساسيته بالمنظر الطبيعي كانت واضحة.

وقد حذف « بيسارو » من مجموعته اللونية اللون الأسود عام ١٨٧٠ وكف عن استخدامه تماماً، على اعتبار أن ما يصل الى عيني المشاهد أضواء، والأسود هو اللاضوء أو اللالون... واقتصرت ألوانه على الأحمر والأصفر والأزرق ومشتقاتها المباشرة على اللوحة.

وفي عام ١٨٧٠ هرب « بيسارو » الى إنجلترا من

الغزو البروسي لبلاده، تاركاً مرسمه الذي حوله الألمان الى محل للجزارة، وكانوا يستخدمون لوحاته (على مايروى) في لف اللحوم وفرش الأرضية القذرة، وهكذا ضاعت ١٥٠٠ لوحة من أعماله في تلك المرحلة المبكرة الهامة، ولم يعثر بعد عودته إلا على ٤٠ لوحة منها استطاع إنقاذها.

إن فن «بيسارو» يمثل بحق تاريخ الفن التأثري.. وقد كان رقيقاً مع زملائه معاوناً لهم في الضيق، حتى لاينسى أحد فضله على «سيزان» و «سينياك» و «سوراه» و «فان جوخ».

كان «بيسارو» هو أشد التأثريين تواضعاً وتفتحاً للجديد، فأقبل في حماس عندما بلغ سن السادسة والخمسين - على تعلم أسلوب «سيرا» والنهج على منواله، وقد استمر في اتباع هذا الأسلوب «التنقيطي» و «التقسيمي» أربع سنوات كاملة، ولكنه في النهاية أدرك أن هذا الأسلوب العلمي لايتمشى مع طبيعته، لأنه يكبت عواطفه ويمنعه من التعبير التلقائي عن أحاسيسه المباشرة، إلا أنه استفاد من هذا التدريب،

فقد تميزت لوحاته التي رسمها بعد هذه المرحلة بألوان أكثر صفاء، وبنيان أشد صلابة وأكثر تحديداً من تلك التي رسمها قبل اعتناق « التنقيطية ».

ولم يكن « بيسارو » شديد التعلق برعشات الضوء وحركته، وتغير ألوانه من ساعة لأخرى مثل زميله « كلود مونيه »، ولذلك اتسم أسلوبه « التأثري » بطابع أقرب الى الثبات والاستقرار، فالحركة في لوحاته « باطنية » يحسها المتذوق لأعماله، وليست « ظاهرة » يراها المشاهد للوحاته. . وكان مولعاً ومتخصصاً في رسم مناظر الريف والحقول والمروج والغابات بأسلوب مشرق الألوان متين البنيان، بالرغم من نبض لمساته. وقد أخذ عنه « بول سيزان » جانباً من هذا الأسلوب.

بيير أوجست رينوار: (١٨٤١ - ١٩١٩):

في سن الثالثة عشرة عمل « أوجست رينوار » في مصنع للقيشاني كرسام على الأواني، مزخرف لمنتجات البورسلين. فقد كان من أبناء الطبقة الكادحة، وعليه أن يكسب رزقه بنفسه، وكان « رينوار » يريد أن يكون فناناً. . فكان يقضي وقت فراغه في متحف اللوفر وغيره



لوحة رقم (١٠)

لـوحة « الغـداء » للفنان « أوجست رينـوار » رسمت عام ١٨٧٩

من متاحف باريس ومعارضها، مدخراً كل فرنك يستطيع الاحتفاظ به لكي يشق طريقه بنفسه بعد ذلك. وعندما بلغ الحادية والعشرين دخل مدرسة الفنون الجميلة وكذلك التحق بمرسم « جليير »، وهناك لاقى زملاءه « مونيه » و « سيسلي » و « بازيل ». وكان يرافقهم في رحلاتهم للرسم في الهواء الطلق حيث ذهبوا معاً الى غابة « فونتنبلو ».. وكان يتفوق عليهم في الرسم بسبب المران الطويل الذي اكتسبه من الرسم على القيشاني. وقد شارك بأولى لوحاته في صالون عام ١٨٦٦ حيث كان متأثراً بالأسلوب الواقعي وبأعمال فناني القرن الثامن عشر.. ولكنه في عام ١٨٦٨ رسم أول لوحة تتضمن مميزاته الفنية التي عرف بها وميزت شخصيته في الرسم بعد ذلك.

وفي عام ١٨٦٥ عندما بدأت نذر الحرب البروسية الفرنسية، التحق « رينوار » بالجيش وظل مجنداً وبمجرد انتهاء الحرب عاد الى باريس.

وبعد أن استقرت الأمور وعاد الرسامون الى باريس واحداً بعد الآخر، عاد رينوار وزملاؤه « سيسلي » و

« بازيل » و « مونيه » الى رحلاتهم للرسم على شواطىء نهر السين ثم على شاطىء البحر.

وقد تميز عن الآخرين بميله الى تصوير الأشخاص، كما كان أشد اهتماماً ببناء لوحاته، فالألوان الصافية وتلألؤ الأضواء ليست عنده غاية في ذاتها، وإنما هي وسيلة لبناء الشكل الذي يتميز عنده بالليونة والبهجة واللطف، على حين لم تعد المناظر الطبيعية في لوحاته إلا حاشية بهيجة لما يرسمه من نساء وأطفال.

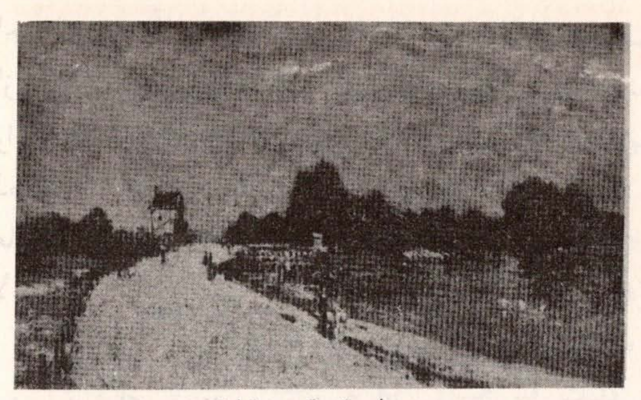
وكان « رينوار » قد لقى نجاحاً كبيراً في صالون عام ١٨٧٩ ، مما دفعه الى زيادة الاهتمام بدراسة أساتذة الفن السالفين في متحف اللوفر. ثم سافر الى إيطاليا لمشاهدة آثار « رافاييل » وروائع قصر الدوج.

لقد استطاع أن يبيع لوحاته بسعر مائة فرنك للوحة الواحدة. . . وأن يشق طريق النجاح بمساعدة مقتني اللوحات « شوكية » والناشر « شاربنتين ». وحفزه ذلك على الاستقلال والخروج تماماً على جماعة التأثريين، ووقف في وجههم يعارض فلسفتهم « الطبيعية » ويقول: « إن تعلم الفن لايتأتى بتأمل الطبيعة، وإنما بتأمل روائع الفن في المتاحف ».

وقد توطدت مكانة « رينوار » بعد أن أقام معرضاً شاملاً لأعماله عام ١٨٨٣ بقاعة « دوران رويل » ضم نحو ٧٠ لوحة من أبدع أعماله.

وكان في وسع هذا الفنان، عندما وصل الى سن الثانية والأربعين، أن يستمر بقية حياته في الرسم على نفس المنوال « التأثري » الذي حقق له النجاح، ولكنه ما لبث أن خامره الشك في قيمة هذا الأسلوب الذي يضحي بصلابته الأشكال ويفتتها من أجل اقتناص الضوء الساقط عليها. . . فانتقل الى مرحلة يطلق عليها « المرحلة الجافة » وفيها حاول اتباع تعاليم « أنجر » المتعلقة بإعطاء الأولوية والهيمنة للخطوط بدلاً من الألوان. . وفي لوحات هذه المرحلة التي امتدت لخمس سنوات، نجده يعتني أشد العناية بتحديد الأشكال وتجسيمها ودعم بنائها، على غير عهدنا به في لوحاته التأثرية السابقة، التي تظهر فيها الأشكال لينة رقيقة وسط غلالة من الألوان الزخرفية الباهتة.

ولكنه عاد عام ١٨٩٠ الى أسلوب أقرب الى « تأثريته » السابقة، غير أن ألوانه تغيرت، فبدلاً من



لوحة رقم (١١)

لوحة « منظر طبيعي في هاميتون » للفنان « ألفريد سيسلي » رسمت عام ١٨٧٤



لوحة رقم (١٢)

لوحة « أمام المرآة » للفنان « ادجار ديجا » من لوحاته المرسومة بألوان « الباستيل »

الأحمر الوردي الذي كان يسود الجو العام في لوحاته مع الأزرق السماوي والومضات اللؤلؤية، أخذ يستخدم ألواناً دافئة كالبني والأحمر البرتقالي.. وتتميز لـوحات هذه المرحلة الأخيرة بأن معظمها يصور أجسام النساء العاريات، وتبدو الألوان وكأنها تتفجر من أجسـامهن بالأنوثة.

وإعتاد أن يقـوم برحـلات مختلفة داخـل فرنسـا وخارجها، ولكنه توقف عن السفر لما تدهورت صحته، عندما أصيب بالروماتزم ثم التهاب المفاصل ابتداء من عام ١٨٩٩، مما أدى الى شلله طوال العشرين السنة الباقية من حياته، إلا أن هذا الداء بدلاً من أن يقعده عن العمل، قد حفزه الى الانتقال لمرحلة جديدة تتميز بالعنفوان والقوة. فإذا كانت لوحاته التأثرية الأولى رقيقة كأنها العصافير، فإن مرحلته الأخيرة تذكرنا بضخامة التماثيل وجسامتها.. هذا برغم أنه اضطر الى ربط فرشاة الألوان بين أصابعه العاجزة عندما يرسم من فوق مقعده المتحرك.

ومـع هذا فليست كـل أعمـال «رينـوار» تتمتع

بتماسك التكوين، فهو لم يكن من المصورين « الهندسيين » الذين يقيمون بناء لوحاتهم على أسس محسوبة، وإنما تميزت لوحاته بما يتوفر فيها من حساسية فير عادية للاختلاف بين أسطح الأشياء المرسومة وملامسها، وعلى الأخص أجسام النساء وتيجان الأزهار، فبشرة أجسام النساء والأطفال في لوحاته نحس لها ملمساً يشبه ملمس أوراق الورود. . ونجده فضلاً عن ذلك قد صور ألوان الحياة اليومية بمرحها وخصائصها، فهو لهذا يعد أكثر من مثل زمانه بصدق بين فناني ذلك العصر.

إدجار ديجا: (١٨٣٤ - ١٩١٧):

ولد « إدجار ديجا » في باريس لأسرة من الطبقة الراقية، وكان أبوه من رجال المال الأثرياء. . وبعد أن أتم دراسته الثانوية، كان له مطلق الحرية في توجيه حياته كما يريد، فالتحق عام **١٨٥٥** بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، كتلميذ بمرسم الفنان « لويس لاموث » وهو من أتباع « الكلاسيكية الجديدة » التي تلقى تعاليمها على يدي « أنجر ».

وكان تلميذه « ديجا » من الذكاء بحيث يأخذ تعاليم أستاذه بتحفظ، ولايتقيد بشيء، بل يصحح ما يتلقاه من توجيهات عن طريق الزيارات المتتالية لمتحف « اللوفر » وتأمل روائع أساتذة الفن القدامى، وقد قام بنقل عدد من لوحات كبار الفنانين الإيطاليين في تلك الفترة.. ولم ينس « ديجا » طيلة حياته تلك النصيحة التي أسداها إليه أحد شيوخ الفن « الكلاسيكي » عندما قام بزيارة مرسم الفنان « أنجر »، إذ قال له: (الخطوط يابني.. ارسم الكثير من الخطوط، من الذاكرة أو من الطبيعة، تصبح فناناً عظيماً... ».

لكنه لم يستمر في هذه الدراسة سوى عام واحد وسافر بعدها الى إيطاليا ليدرس أعمال الفنانين الإيطاليين البدائيين « الأتروسك » وأعمال أساتذة الرسم « الفلورنسيين » وغيرهم من أمثال « بوتشيللي » و « ليوناردو دافنشي ».

في هذه المرحلة اتجه الى رسم موضوعات تاريخية بالأسلوب المتبع والمفضل لدى الكلاسيكيين.. ولكنه أقلع بسرعة عن هذه البداية واتجه الى تصوير الوجوه

الشخصية بكفاية عالية، حيث تظهر في لوحات تلك الفترة قدرته على كشف الأعماق النفسية لمن يجلسون أمامه ليرسمهم.

بعد عودة « ديجا » من إيطاليا تعرف على « كلومونيه » عندما التقيا مصادفة عام ١٨٦٦ في متحف « اللوفر ». . ونشأت بينهما صداقة حميمة أساسها الاتفاق في الاهداف والاختلاف في الوسائل. . كانت صداقة عاصفة أدت الى نوع من التنافس والمباراة في رسم الموضوعات المأخوذة عن الواقع. . . كلود مونيه يرسم المناظر الطبيعية وأصدقاؤه في ضوء الشمس، وإدجار ديجا، يبحث عن الموضوعات التي لم يطرقها فن التصوير من قبل مثل سباق الخيل، وراقصات الباليه، ومشاهد المقاهي الباريسية ومغنياتها، ثم النساء اللائي يغتسلن، أو يصففن شعورهن، أو حركاتهن في أثناء الاستحمام. كانت هذه هي الموضوعات المحببة الى نفسه، والتي تستهويه بسبب مفرداتها وعناصرها الجديدة التي أدخلها لأول مرة في فن التصوير الزيتي.

وفي يوليو عام ١٨٧٠ نشبت الحرب « الفرنسية

البروسية »، التي انتهت بعد ستة اسابيع باستسلام نابليون الثالث، وإعلان الجمهورية الثالثة. وقد جند « إدجار ديجا » للخدمة العسكرية، ولكن ضعف بصره حال دون اشتراكه في المعارك. وبعد عودته من الجيش وجد أن المجتمع الأرستقراطي القديم قد تمزق، وبحث عن موضوعات جديدة حتى وجد ضالته في دار الأوبرا ومدرسة تعليم رقص الباليه.. وبدأ يطبق أسلوب « التأثريين » في التقاط تأثره بالضوء الصناعي بدلاً من ضوء الشمس في الخلاء.. لقد وجد في عروض « الباليه » تلك اللحظة التي لاتمسك، ومضة الضوء المتغيرة. وكان يقول لزملائه من التأثريين: « هناك في الفن ما هو أهم من الاستسلام للطبيعة.. إن الفنان يقيم عمله الفني بطريقة عقلية، ويتم ذلك من خلال الملاحظة الدقيقة، ثم إخضاع الملاحظات للأسلوب.. ».

وقد أدى شغفه براقصات الباليه وحركاتهن الى تغيير مواد الرسم التي يستخدمها.. كان يريد تسجيل ملاحظاته في رسوم سريعة.. وأرادها ملونة.. فاتجه الى ألوان « الباستل » (أي الطباشير الملون).. وكان

يعارض فكرة إهمال الخطوط في فن التصوير، فاستطاعت ألوان الباستل أن تعطيه ما أراد من تحليل للضوء الى ألوانه الأصلية في خطوط ملونة بدلاً من النقط الملونة . . .

لقد تأثر « إدجار ديجا » في فنه بالرسوم اليابانية، والتصوير الفوتوغرافي الذي كان يمارسه كهواية الى جانب الرسم بالألوان.

وقد شارك في المعرض الأول للتأثريين برغم اختلافه معهم حول مسألتي التصوير في الهواء الطلق، وقيمة الخط في العمل الفني. . وظل حتى عام ١٨٨٦ يبحث عن الخطوط المعبرة، التي زاد عرضها وأصبحت أكثر سلاسة، وقد ركز كل جهوده في حل مشكلة الجمع بين تسجيل الرؤ ية اللحظية أو اللقطة العابرة كما ركز عليها التأثريون، مع المحافظة على جوانب التصميم واستخدام الخطوط الحية المعبرة كما عندالكلاسيكيين.

وفي مرحلته الأخيرة انغلق على نفسه عندما زاد ضعف بصره، وقاطع الدنيا محاولاً أن يجعل طريقته في الرسم أكثر شفافية وخفة، فقد كان يريد أن يكون

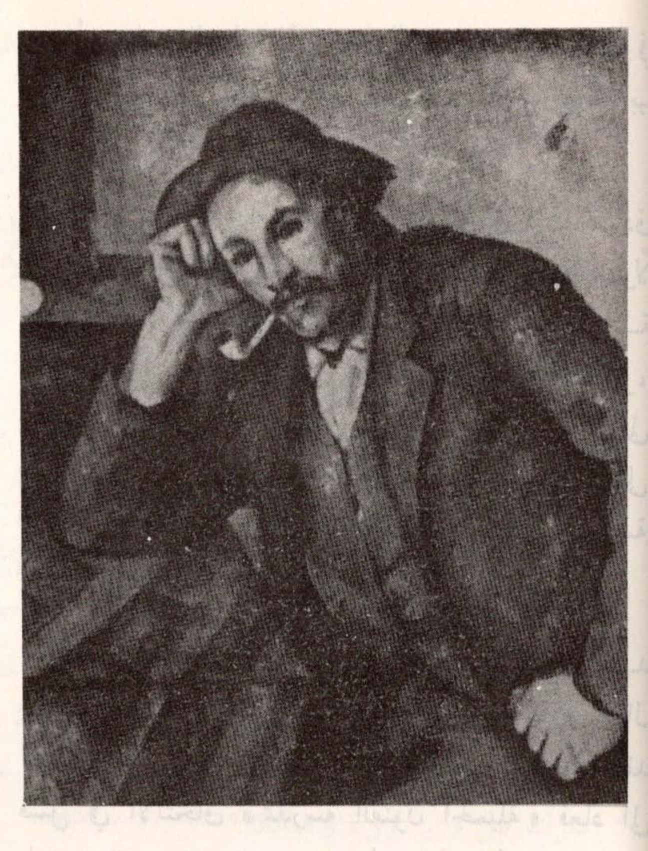
« تعبيرياً » بدلاً من أن يكون استاذاً متمكناً من الرسم . .

ولهذا اتجه الى النحت بحماس، وأنتج بضع مئات من التماثيل الصغيرة القوية الصياغة الخشنة التشكيل، للخيول والنساء والمستحمات والراقصات. وإننا لانكاد نجد فناناً آخر يبلغ ما بلغه « ديجا » في القدرة على التعبير عن الحيوية الكامنة في حركات جسم المرأة: رشاقة الراقصة التي تبدو خفيفة كالفراشة، وطبيعية الحركة في التواء جسم غانية وهي تجفف ظهرها، وتخايل فتاة وهي تجرب قبعة جديدة.

ومع ذلك كان سوداوي المزاج . . لم يتزوج . . عاش مستقلاً عن « الشلل » الفنية ومات عام **١٩١٧** عن ثلاثة وثمانين عاماً، وقد قارب العمى، وأوصى أن يقال لمودعيه : « لقد أحب الرسم حباً عظيماً . . »

بول سيزان: (١٨٣٩ - ١٩٠٦):

ولد « سيزان » عام **١٨٣٩** في بلدة « إكس إنبروفانس » بفرنسا، قرب الحدود الإيطالية. وكان أبوه



لوحة رقم (١٣)

لوحة « مدخن يتكىء على يده » للفنان « بول سيزان »

رسمت حوالي عام ١٨٩٠

من أصحاب البنوك الأثرياء، وأراد لابنه أن يخلفه في إدارة البنك. . ولكن « بول سيزان » قاوم رغبة أبيه وأصر على الاتجاه الى الفن. .

بعد أن أتم دراسته الثانوية في بلدته حيث صادق زميل الدراسة « إميل زولا »، بدأ يدرس الحقوق نزولاً على رغبة والده. . ولكنه عام ١٨٦٠ ترك دراسة الحقوق نهائياً وراح يمارس هواياته في كتابة الشعر، وعزف الموسيقى، والرسم. وفي العام التالي سافر الى باريس والتحق « بالأكاديمية السويسرية » ليتدرب على الرسم استعداداً لاجتياز امتحان الدخول الى مدرسة الفنون الجميلة بباريس.

وعاش مع « إميل زولا » في مسكن واحد بباريس. . يدرس في « الأكاديمية السويسرية » طوال النهار ويعود لينام مباشرة من الإرهاق. . ومع هذا فقد فشل في الالتحاق « بمدرسة الفنون الجميلة » فعاد الى بلدته « إكس إنبروفاس » بعد أن ملأه اليأس والتشاؤم وعدم الثقة في نفسه أو في قدرته على الرسم، وخضع لرغبة والده، فعمل معه في البنك وظل عاماً كاملاً وكل

صلته بالحياة الثقافية والفنية في فرنسا كانت عن طريق الرسائل التي كان يتبادلها وصديقه « إميل زولا ».

والواقع أن « بول سيزان » نموذج فريد للفنان الذي يفتقر الى الموهبة ولكنه يعوض هذا الفقر في الموهبة الفطرية بالذكاء والفكر، وممارسة الفن كعلم، بدلاً من ممارسته عن فطرة. . حتى استطاع أن يكون إمام الفن الحديث، ورائده الأول.

وفي لوحاته الأولى، كان يبالغ في استخدام اللون الأسود، الذي كان يبسطه على اللوحة في طبقات سميكة، وكانت موضوعاته تتصف برومانتيكية جامحة مقبضة، وبعض لوحاته بلغ من السخف مبلغاً عظيماً.

وعاد الى باريس عام ١٨٦٣ وهو على هذه الحال، محاولاً الالتحاق للمرة الثانية بمدرسة الفنون الجميلة دون جدوى، فواصل الدراسة بالأكاديمية السويسرية حيث تعرف على « بيسارو » وتصادقا.

ولقد اشترك سيزان مرتين فقط في معارض « التأثريين » الأولى عام ١٨٧٤ في معرضهم الأول،

وكان أكثرهم حظاً في هجوم النقاد!! والمرة الأخرى عام ١٨٧٧ في معرضهم الثالث، وكانت عبقريته قد بدأت تظهر.. ولكن أحداً لم يلتفت إليه. فقد الكشف اللون الرمادي المضطرب الناتج عن اهتزازات مجموعة من الظلال، واكتشف «اللون السائد» الناتج عن تأثير الهواء الممتد بين عين المشاهد والمنظر الذي يتطلع إليه، ثم الأضواء المنعكسة الأخرى التي يجب أن تؤخذ في الاعتبار عند التقاط التأثر المباشر بالمنظر.

وقد سار سيزان خطوة أبعد من تأثرية «كلود مونيه» عندما حرص على تفادي ما يحدثه التقاط تأثرات الفنان بالضوء فقط، من تفكك بناء اللوحة وتحلل عناصرها.. لقد اتجه الى الاهتمام بالجانب المعماري والبنائي للوحاته حتى وهو يفكك الأضواء الى ألوان لتمزجها عين المشاهد عند الرؤية.. وهو يقول في ذلك: «لقد أردت أن أجعل من التأثرية شيئاً متيناً باقياً كروائع الفن التي تضمها المتاحف..»

تولوز لوتريك: (١٨٦٤ - ١٩٠١):

ولد «تولوز لوتريك» لأبوين ينتميان الى أصل



لوحة رقم (١٤)

لوحة « امرأة في المرسم » من الأعمال التأثرية للفنان « هنري دي تولوز لوتريك » رسمت عام ١٨٨٨

أرستقراطي عريق، فأمه من سيدات المجتمع اللامعات وأبوه ينفق وقته في الصيد وتربية الخيل وغير ذلك من هوايات الأثرياء، وقد التحق بمدرسة الليسيه ولكن صحته العليلة عرضته لحادثتين متتاليتين نتجت عنهما إصابة ساقيه بالشلل ومنعتهما عن النمو فعاش حياته قزماً مشوهاً.

تأثر في فنه بأعمال « إدجار ديجا » برغم أن معرفته به اقتصرت على تبادل التحية. . . وقد ارتبطت أعماله وأسلوب حياته ارتباطاً شديداً، فقد عاش بوهيمياً وعبر عن الحياة البوهيمية أصدق تعبير.

لقد جرب « لوتريك » في مطلع حياته أسلوب التأثريين وقد درس الرسم كالامراء على يد مدرس خصوصي كان من أصدقاء والده، ثم وهب نفسه للفن ابتداء من عام ١٨٨٢ عندما التحق بمدرسة الفنون الجميلة.

ولكنه كان يختلف مع التأثريين حول مسألة رسم المناظر الطبيعية، وولعهم بالخلاء، فقد كان يعتقد أن: « الأحمق وحده هو الذي يستطيع الاهتمام بمنظر طبيعي

يخلو من الناس، ولايمكن إلا لذي حس بليد أن تحتمل عيناه ضوء الشمس في الأماكن المفتوحة . . » . ، أما هو فقد كانت تجتذبه أضواء المصابيح وحياة الليل، ولم يكن يلذ له غير تأمل ومتابعة النساء والرجال، ولكن ليس هؤلاء الذين يحافظون على هندامهم ومظهرهم المحترم، وإنما أولئك الذين تجردهم حياة الفجور والعربدة من أقنعتهم المزيفة، فتظهر وجوههم على حقيقتها عارية بغير حجاب.

وبعد بضع سنين تخلى عن هذا الأسلوب مقترباً من أسلوب « إدجار ديجا » وخاصة موضوعاته، ولكنه تميز بشخصية مستقلة وروح فكاهية لاذعة. فإذا كانت الخطوط عند « ديجا » تعبر عن الحركة، فهي عند « تولوز لوتريك » تعبر عن الانفعال.

لقد رسم « لوتريك » لوحاته الزيتية بالإضافة الى إعلانات الملاهي والديكورات والاعلانات المطبوعة على الحجر « ليتوجراف » ولكنه أدمن الخمر حتى كادت تقضي عليه. . ودخل مستشفى الأمراض العقلية في « نييلي » عام ١٨٩٩ ليتخلص من تأثير الكحول الذي تشبع به جسمه. . .

وكأنه كان يشعر شعوراً باطناً بأن حياته لن تطول، فـأراد أن يستهلك جميع قـواه سريعـاً قبل أن يحين الأجـل. ولذلـك نراه فيـما بين الخـامسـة والعشـرين والخامسة والثلاثين - وهي مرحلة نضجه الفني - ينتج ما لايكـاد يحصى من الرسـوم واللوحـات والاعـلانـات الليتوجرافية، وهي تتميز جميعاً بتلك الخطوط العصبية المنقضة انقضاض الصواعق، وبتلك الألوان الـلاذعة المذاق التي لايكاد يباريه فيها رسام آخر.

وتـوفي عـام ١٩٠١ بـين أحضـان أمـه بعـد أن أصابته نوبة عصبية حادة وهو في السابعة والثلاثين من عمره.

خاتمة

الى جانب أشهر التأثريين الفرنسيين الذين قامت على أكتافهم هذه الحركة الفنية الهامة في تاريخ الفن، هناك أقطاب آخرون تحتل أسماؤهم مكانتها في فترة ظهور الفن التأثري. . ويضم متحف التأثريين في باريس (متحف جي دي بوم) نماذج لأعمال كل أقطاب هذه الحركة وهم: جان فريدريك بازيل، وأيوجين بودين، وجوستاف كايلبوت، وماري كاسات، وتيودور فانتين لاتور، وبول جوجان، وايفجو نزالي، وأرمان جيولامين، وجون برتولد جونكوند، وبيرت موريزوت، وأديلون ريدون، وهنري روو، وهنري روسو، وجورج سوراه، والفريد سيسلي، وفان جوخ.
ونلاحظ أن هذه الأسماء تضم عدداً من فناني «الباربيزون وأنفلير» أمثال تيودور فانتين لاتور» وبرتولد جونكوند. . كما تضم أسماء فناني ما بعد

التأثرية أمثال جوجان وفان جوخ اللذين مارسا التأثرية فترة قصيرة ثم انطلقا الى أسلوب خاص بكل منهما، فعرفا بأسلوبهما الخاص الذي اشتهرا من خلاله.

وقد انتشر الأسلوب التأثري في نهاية القرن الماضي بين الفنانين في مختلف الدول الأوربية، وأصبح أسلوباً شائعاً. ولايزال هناك من يمارسونه حتى اليوم. ولكن يظل فضل الريادة لهؤلاء الذين ابتدعوه، وناضلوا من أجله، وأفسحوا الطريق، من خلال ممارستهم لهذا الأسلوب في الرسم، لمدارس الفن الحديث التالية.

كما يعرف العالم العربي عدداً من الفنانين التأثريين، الذين درس معظمهم الفن في أوربا مع بداية القرن العشرين، وعاصروا فترة الاعتراف الرسمي بالتأثرية ورد اعتبارها كمدرسة رائدة أصيلة. فعادوا الى البلاد العربية ومارسوا الأسلوب التأثري في لوحاتهم. منهم من أخلص لها طوال حياته، ومنهم من جرب أسلوبها في جانب من أعماله، ومنهم من استعار لمساتها التي تضفي على اللوحات شعشعة وحيوية.

ففي مصر كان الفنان الرائد «يوسف كامل»

(١٨٩١ ـ ١٩٧١) رائداً للأسلوب التأثري في فن التصوير الزيتي، وقد تبعه في هذا الطريق الفنانون: كامل مصطفى، وحسني البناني، ومحمد صبري.

كما انشغل بهذا الأسلوب فترة من الوقت كل من محمود سعيد، ومحمد ناجي، وراغب عياد في فترة محددة من حياتهم الفنية.. أما الفنان أحمد صبري فكان يتنقل بين الأسلوبين الكلاسيكي والتأثري، وقد تبعه في هذا المجال حسين بيكار وصبري راغب وجمال كامل...

وفي العراق نجد أن الفنانين « فائق حسن، وعطا صبري، والدكتور خالد الجادر »، يستعينون بلمسات التأثريين في رسومهم للمناظر الطبيعية وللخيل.

وفي سوريا نجد فنانين أمثال نصير شورى، ومنير زيتوني، وناظم الجعفري... وغيرهم يشتهرون بهذا الأسلوب...

ي لبنان نجد « مصطفى فروخ ورشيد وهبي ين صفير » يستعينون بلمسات التأثريين وطريقة الرسم التي ابتدعوها في إنتاج معظم لوحاتهم...

ونفس الشيء نجده عند فناني تونس والمغرب.. مما يدل على أن هذه المدرسة الفنية لاتزال بعد أكثر من مائة عام على قيامها ـ تستهوي الكثيرين وتحقق نوعاً من الإشباع لفنانين نشئوا في بيئة مختلفة ولهم تراث وتقاليد تختلف تماماً والتراث الأوربي، مما يثبت أن التأثرية ما زالت حتى يومنا هذا قادرة على العطاء.

المراجع

١ ـ كيف نفهم التصوير من « جيوتو » الى « شاجال » ـ بقلم ليونيللو فينتوري ـ ترجمة محمد عزت مصطفى (دار الكاتب العربي بالقاهرة).

٢ ـ معنى الفن ـ تأليف هربرت ريد ـ ترجمة سامي خشبة ـ (دار الكاتب العربي بالقاهرة).

٣ ـ الواقعية في الفن ـ تأليف سيدني فنكلستين ـ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (الهيئة العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١).

٤ ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ تأليف أرنولد هاوزر ـ ترجمة الدكتور فؤاد زكريا (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١).

٥ ـ قصة الفن الحديث ـ تأليف سارة نيوماير تعريب رمسيس يونان (مكتبة الإنجلو المصرية).

٦ ـ كتالوج « معرض الذكرى المئوية للتأثرية » مارس ١٩٧٥ (هيئة الفنون وسفارة فرنسا).

٧ ـ ضرورة الفن ـ تأليف أرنست فيشر ـ ترجمة أسعد حليم (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١).

٨ ـ محيط الفنون (١) الفنون التشكيلية (دار المعارف بمصر ـ ١٩٧٠).

٩ ـ بول سيزان ـ تأليف طارق الشريف (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق ١٩٧٥).

١٠ ـ جيل من الرواد ـ تأليف بدر الدين أبو غازي ـ مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة ١٩٧٥.

(11) The **Painter,s** eye — by Maurice Grosser — **A. Mentor** book (The New American Library.

(12) The Museum of impressionism in paris — by Fernand Hazan editeur.

(13) French Impressionists — by Herman J.wechsler Fontana.

(14) La Peinture Europeene dans les galeries Allemmandes 19 Siecles — Edition prestel. Munich.

(15) Degas — by Daniel Catton Rich — HarryN. Abrams. inc. New York.

(16) Renoir — by Michel Druker — A Mentor Unesco art book.

(17) Cezanne landscapes — by John Revald — Methuen and Co. L. T. D.

— Bergo, JJ. D. The process of communication

— Berlo, J. D. The process of communication, New York, 1961.

— Casty Alan Mass nedia and mass man, New York, 1968.

— Charnly, Mitchell V, News by Radio, macmil — lan 1948.

— Dexter and White, People socity and mass com — munication London, 1964.

— Hovland C., Janis I., Kelly F., Communication and Persuasion, London. 1953.

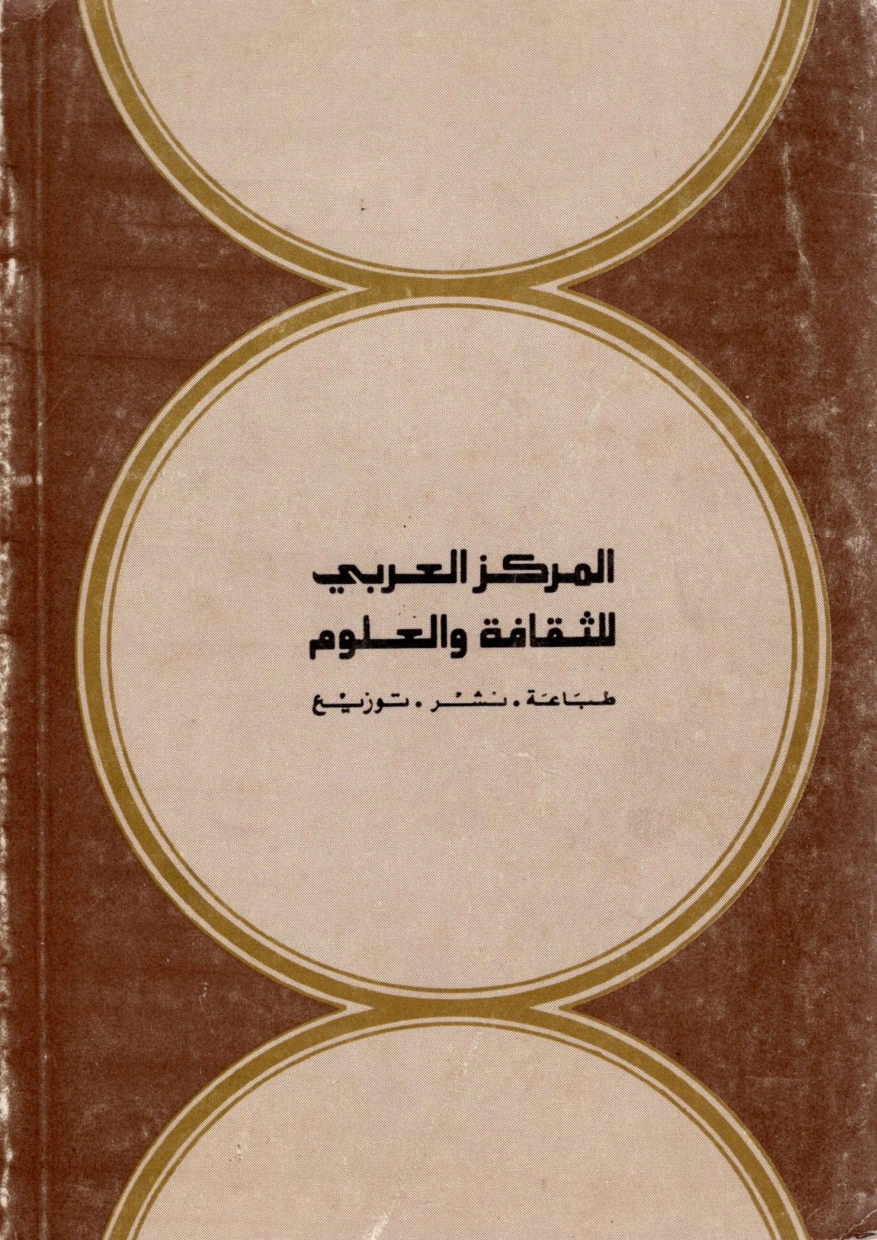
— Lerner, Daniel, The Passing of Traditional society, Illinois, 1964.

— Schramm, W., Mass communication Illinois, 1949.

— Schramm, W., Mass Media and National Development, Stanford, 1964.

المحتويات




المركز العربي
للثقافة والعلوم
طباعة . نشر . توزيع